A ORDEM OCULTA DA ARTE

A Psicologia da Imaginação Artística

Anton Ehrenzweig

2ª edição

PSYCHE

ZAHAR

A ORDEM OCULTA DA ARTE

(2.ª *edição*)

Eis aqui um livro de qualidades excepcionais, expressas vigorosamente pela sua profundidade analítica e pelas vivências concretas do fenômeno estético de que se vale o autor. Trata-se de um estudo ímpar, exaustivamente específico sobre a psicologia da imaginação criadora, com a marca de uma sensibilidade que adere ao impulso vital dessa criação no plano imprevisível da Arte.

Valendo-se, de maneira renovada, das idéias fecundas elaboradas pela ciência psicanalítica, e transcendendo-as por uma aplicação que se ajusta à realidade imposta pelas categorias próprias ao nível criador, ANTON EHRENZWEIG — renomado psicanalista britânico — põe em plano de contínua clareza a vasta estrutura da arte moderna. Os ordenamentos subjacentes ao caos aparente desse período são mostrados como a face oculta da arte, no seio da qual reinam a ordem e a perfeita articulação das partes com o todo, construído pela *vontade de forma* espontânea, unitária, inconsciente. Retificando a visão *gestáltica* do fenômeno criador, substitui-lhe os delineamentos insuficientes pelo reconhecimento positivo de um sincretismo que elabora a totalidade da obra artística concomitantemente à sua gênese primária: as complementações de forma, *a posteriori*, presentes no momento consciente, não passam de meras ilusões racionalizantes, discursivas, que nada acrescentam à originária configuração da coisa criada.

Essa visão notavelmente elucidante do fenômeno estético é que possibilita a certeza de uma *ordem oculta* que sustenta o fluxo criador e o seu produto, e é mesmo uma das mais decisivas contribuições do autor ao esclarecimento do "mistério artístico". Aí, dessa área tornada objetivamente visível e apta a ser sentida emocionalmente, é que se irradia a força dominadora do "sentimento oceânico" — núcleo atrativo e envolvente da criação acabada, legítima, autêntica. Diante de uma obra assim, o observador sente-se avassalado, em fusão e em comunhão integral com o universo estético que tem à sua frente.

Também de ANTON EHRENZWEIG, nesta mesma coleção, está publicado o livro *Psicanálise da Percepção Artística — Uma Introdução à Teoria da Percepção Inconsciente.*

150-

A ORDEM OCULTA DA ARTE

PSYCHE

Volumes publicados nesta coleção:

MANUAL DE PSICOLOGIA, C. Adcock (3.a ed.)
FUNDAMENTOS DA PSICANÁLISE, Frank Alexander (2.a ed.)
AS PSICOSES DA CRIANÇA, H. Aubin
INTRODUÇÃO A ANTIPSIQUIATRIA, Chantal Bosseur
A ESTRUTURA DA MAGIA, R. Bandler e John Grinder
TRÊS FORMAS DA EXISTÊNCIA MALOGRADA, L. Binswanger
CHAVES DA PSICANÁLISE, G. P. Brabant (2.a ed.)
TEMAS DE PSICOPATOLOGIA, Miguel Chalub
A ETOLOGIA, Rémy Chauvin
AS PSICOTERAPIAS DA CRIANÇA, J. Chazaud
PROBLEMAS PSICOLÓGICOS DA ADOLESCÊNCIA, Helene Deutsch (2.a ed.)
PARA COMPREENDER JEAN PIAGET, Jean-Marie Dolle
PSICANÁLISE E PEDIATRIA, Françoise Dolto (2.a ed.)
TEORIA DA DISSONÂNCIA COGNITIVA, L. Festinger
INFÂNCIA NORMAL E PATOLÓGICA, Anna Freud (2.a ed.)
A PSICOLOGIA DO MEDO E DO "STRESS", Jeffrey Gray
AMNÉSIA SOCIAL, Russell Jacoby
TIPOS PSICOLÓGICOS, C. G. Jung (3.a ed.)
PSICOLOGIA ANALÍTICA DA CRIANÇA, F. Klein e outros
PSICOLOGIA DA ORIENTAÇÃO VOCACIONAL, Paul Kline
MATA-SE UMA CRIANÇA, Serge Leclaire
O NASCIMENTO PSICOLÓGICO DA CRIANÇA, M. S. Mahler e outros
A CRIANÇA DEFICIENTE MENTAL, Roger Misés
FUNDAMENTOS DE PSICOPATOLOGIA, John C. Nemiah (2.a ed.)
A ABORDAGEM GESTÁLTICA E TESTEMUNHA OCULAR DA TERAPIA, F. Perls
A SEXUALIDADE FEMININA NA DOUTRINA FREUDIANA, M. Safouan
A PSICOLOGIA DA INFÂNCIA E DA ADOLESCÊNCIA C. I. Sandström (5.a ed.)
NEUROSE E CLASSES SOCIAIS, Michael Schneider
A BUSCA DA SOLIDÃO, Philip Slater
FORMAS DE VIDA, Eduard Spranger
A AGRESSÃO HUMANA, Anthony Storr (2.a ed.)
DESVIOS SEXUAIS, Anthony Storr (2.a ed.)
DOR E PRAZER, Thomas S. Szasz
A ÉTICA DA PSICANÁLISE, Thomaz S. Szasz
A FABRICAÇÃO DA LOUCURA, Thomas S. Szasz
IDEOLOGIA E DOENÇA MENTAL, Thomas S. Szasz
O MITO DA DOENÇA MENTAL, Thomas S. Szasz
O INDIVÍDUO EXCEPCIONAL, C. W. Telford e J. M. Sawrey (2.a ed.)
A CRIANÇA E O SEU MUNDO, D. W. Winnicott (3.a ed.)
OS MEDOS INFANTIS, Michel Zlotowicz

ANTON EHRENZWEIG

A ORDEM OCULTA DA ARTE

Um Estudo Sobre a Psicologia da Imaginação Artística

Tradução de
Luís Corção

Segunda Edição

DEDALUS - Acervo - FFLCH-FIL
21000026110
2.ª ed.
SBD/FFLCH
TOMBO..:62924
SBD-FFLCH-USP
BIBLIOTECA DE FILOS
E CIÊNCIAS SOCIAIS

ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

01
330
.ed

Psicologia arte

Título original:

THE HIDDEN ORDER OF ART — A Study in the Psychology of Artistic Imagination

Traduzido da primeira edição, publicada em 1967 por
Weidenfeld & Nicolson, de Londres

© 1967 by Anton Ehrenzweig

capa de
ÉRICO

1977

Direitos para a língua portuguesa adquiridos por
ZAHAR EDITORES
Caixa Postal 207, ZC-00, Rio
que se reservam a propriedade desta versão

Impresso no Brasil

ÍNDICE

Nota do Editor Inglês 9
Ilustrações e Desenhos 11
Prefácio 13

LIVRO I — O CONTROLE DO TRABALHO

1ª PARTE: *Ordem no Caos* 19
1. Como a Criança Vê o Mundo 19
2. As Duas Espécies de Atenção 35
3. A Triagem Inconsciente 45
2ª PARTE: *O Conflito Criador* 58
4. O Motivo Fértil e o Feliz Acidente 58
5. A Fragmentação da "Arte Moderna" 73
6. A Contextura Interior 86
3ª PARTE: *Ensinando a Criar* 102
7. As Três Fases da Criatividade 102
8. Envolvendo o Espaço Pictórico 116
9. Abstração 132
10. Treinando a Espontaneidade por Meio do Intelecto 145

LIVRO II — ESTIMULANDO A IMAGINAÇÃO

4ª PARTE: *O Tema do Deus Moribundo* 173
11. O Conteúdo Mínimo da Arte 173
12. O Deus Autocriador 195
13. O Deus Disseminado e Sepultado 210
14. O Deus Devorado e Incinerado 224
5ª PARTE: *Conclusões Teóricas* 249
15. Caminhando para uma Revisão da Teoria Atual 249
16. Dissociação do Ego 269
Apêndice: Glossário 279
Referências 285

À minha mulher

Nota do Editor Inglês

Quando se deu a sua morte, o autor já havia entrégue para impressão os originais deste livro com títulos e ilustrações, mas não se encontrou qualquer rascunho sobre o seu reconhecimento para com os colaboradores e artistas que lhe haviam permitido a reprodução de seus trabalhos no texto, embora todos soubessem que seu desejo era agradecer-lhes por tudo o que fizeram. São eles:

> Maurice Agis e Peter Jones, David Barton, Richard Hamilton, Peter Hobbs, Henry Moore, Eduardo Paolozzi, Bridget Riley, Feliks Topolski e Fritz Wotruba.

Os editores também expressam seus agradecimentos à esposa do autor, a Anna Kallin e Marion Milner que reviram as provas.

Ilustrações

(entre as págs. 144-145)

1 Ídolo das ilhas Cíclades representando a Deusa Mãe, c. 3000 a.C., da coleção R. Sainsbury.

2 Pote da idade do bronze, cultura Lausitz, c. século XII a.C., Museu Britânico (cortesia dos seus curadores).

3 David Barton, variações sobre o tema «deus moribundo», 1965.

4 Eduardo Paolozzi, papel pintado para o teto dos escritórios de Ove Arup, Londres, 1951.

5 Eduardo Paolozzi, escultura em alumínio soldado, **Towards a New Laocoon**, 1963.

6 Eduardo Paolozzi, escultura em alumínio soldado (série **Medea**), 1964.

7 Detalhe da decoração de uma ânfora no período de transição, c. 700 a.C., Museu Britânico (foto J. R. Freeman).

8 Detalhe de um relevo egípcio mostrando Akhnaton acariciando o filho, c. 1360 a.C., Ägyptische Abteilung der staatlichen Museum. Berlim.

9 Detalhes de três caricaturas de 1805 mostrando o Pitt mais moço. Museu Britânico (foto J. R. Freeman).

10 Paul Klee, **Ein neues Gesicht**, aquarela, 1932. Coleção de K. Ströher.

11 Alberto Giacometti, **Homem Sentado**, 1949. Galeria Tate, Londres (reproduzido por cortesia dos curadores. Direitos reservados ADAGP).

12 Alberto Giacometti, **Mulher de Pé**, c. 1958-9. Galeria Tate, Londres (reproduzido por cortesia dos curadores).

13 Rembrandt van Rijn, **Auto-Retrato**, detalhe, 1663. Kenwood House (copyright Greater London Council).

14 Rembrandt, auto-retrato Kenwood (quadro inteiro).

15 Albrecht Dürer, **Vilana Windisch**, 1505. Museu Britânico (cortesia dos curadores).

16 Dürer, **Vilana Windisch** (detalhe).

17 Feliks Topolski, **Soldados e Oficiais Congoleses** (de **Topolski's Chronicle**, vol. ix, 1961).

18 Jackson Pollock, **Drawing**, c. 1951, da coleção da Srª Lee Krasner Pollock. Cortesia da Galeria Marlborough-Gerson, N. York.

19 Georges Braque, **Glass and Pitcher**, coleção particular.

20 Bridget Riley, **Straight Curve**, 1963 (detalhe da seção superior).

21-3 Maurice Agis e Peter Jones, **Enclosing and Opening Space,** 1966.

24 Peter Hobbs, **Form Space for Diogenes Nº 4,** 1964.

25 Pablo Picasso, **Retrato de Vollard,** 1910. Museu de Arte Moderna, Moscou (foto Editions Cercle d'Arte).

26 Fritz Wotruba, **Grosse Liegende,** 1951. Coleção M. Mautner Markhof.

27 **Dormition of the Virgin,** mosaico em Kariye Camii, Istambul, c. 1315 (cortesia de Byzantine Institute Inc.).

28 Miguel Ângelo, **Rondanini Pietà,** 1564 (foto Alinari).

29 Henry Moore, **Helmet Head Nº 5 (Giraffe),** 1966. Marlborough Fine Art Ltd.

30 Detalhe de painel e **ignudi** do teto da Capela Sistina de Miguel Ângelo, 1511 (foto Alinari).

Desenhos

1 Episódio de **Bristow,** por Frank Dickens (do **Evening Standard** de Londres).

2 Ilustração de Jean Cousin em **Livre de Povrtraitvre,** 1600.

3 Perfis duplos de **Rubin.**

4 O emaranhado (estrutura seriada) de uma busca criadora.

5 A ruptura no terceiro movimento da **Hammerclavier Sonata** de Beethoven.

6 Mapa do metrô de Londres (com a permissão da London Transport).

7 Página da reconstrução tipográfica, de Richard Hamilton, de **Green Box** de Marcel Duchamp.

8 Ilustração da reconstrução de **Green Box.**

9 Exemplo do baixo de Alberti no movimento lento da Sonata para Piano em Dó Maior (K. 545).

10 Diagrama de uma variante da **Homage to the Square** de Josef Albers.

11 Diagrama de uma serialização em côres.

Direitos reservados da ADAGP e SPADEM.

Prefácio

O ARGUMENTO deste livro vai desde as altas especulações teóricas até os problemas altamente tópicos da arte moderna e as sugestões práticas para os professores de arte, sendo muito improvável que se encontre algum leitor que se sinta bem à vontade em todos os diferentes níveis abordados, mas isso, felizmente, não tem muita importância. As principais idéias do livro podem ser compreendidas mesmo que o leitor siga apenas uma de suas linhas em discussão. Os outros aspectos acrescentam apenas uma profundidade estereoscópica ao argumento sem, na verdade, acrescentar também qualquer substância nova. Poderei então pedir ao leitor que não se irrite com a obscuridade de algum material e que retire apenas do livro tudo aquilo que, realmente, lhe agradar, deixando o resto por ler? De certo modo, esta espécie de leitura exige o que chamo de um método sincrético. As crianças ouvem com a respiração suspensa uma estória que só compreendem pela metade. Nas palavras de William James, elas passam de relance sobre longos trechos que fogem à sua compreensão e se apegam aos poucos pontos que lhes agradam, mas ainda assim aproveitam essa percepção incompleta. Essa capacidade para compreender — e não há dúvida de que é uma capacidade — pode ser devida à sua habilidade sincrética de absorver uma estrutura completa mais do que à de analisar elementos isolados. Também a arte infantil aceita a estrutura total sem se preocupar com os detalhes analíticos, e eu próprio conservei parte dessa espécie de capacidade. Isso me permite ler livros técnicos com algum proveito, mesmo que não me encontre inteiramente familiarizado com alguns dos termos técnicos. Um leitor que não possa olhar por alto os trechos de informações técnicas, que não compreende, logo se tornará, necessariamente, um especialista limitado. É por isso que é vantajoso conservar um pouco da capacidade sincrética da criança para escapar a uma especialização excessiva. Este livro não é para aqueles que só digerem as informações dentro de um contexto bem definido de termos técnicos.

Um leitor de uma casa editora certa vez achou que eu não focalizava bem as coisas. O que êle queria dizer era que o argumento tinha sempre tendência a saltar de teorias altamente psicológicas para receitas muito práticas sobre o ensino da arte e seus correlatos; um jargão científico misturado com uma linguagem mundana e trivial. Esse modo de agir pode parecer caótico para uma mentalidade muito ordenada, mas, mesmo assim, não me arrependo. Verifico que a estrutura aparentemente caótica e dispersa de meus escritos se enquadra bem no assunto deste livro, uma vez que ele trata do caos enganador na vasta subestrutura da arte. Existe uma "ordem oculta" nesse caos que somente pode ser bem compreendida por um leitor bem afinado ou por um verdadeiro amante da arte. Toda estrutura artística é essencialmente "polifônica" quando se desenvolve ao mesmo tempo em diversas camadas superpostas e não apenas em uma única linha de pensamento. É por isso que a criatividade exige uma espécie de atenção difusa e espalhada em contradição com nossos hábitos normais e lógicos de pensar. Seria pedir muito dizer que o argumento polifônico de meu livro deverá ser lido tendo em mente essa atenção de criatividade? Não creio que um leitor que deseje enveredar por um caminho singular compreenda a complexidade da arte e da criatividade de modo geral. Sendo assim, por que se preocupar com ele? Até mesmo os argumentos mais persuasivos e mais impregnados de lógica não conseguirão substituir a sua falta de sensibilidade. Por outro lado, tenho razões para esperar que um leitor bem afinado com a subestrutura oculta da arte não encontrará dificuldade alguma em acompanhar a estrutura difusa e esparsa da minha exposição.

very

psicologia de profundidade

Há, naturalmente, uma ordem intrínseca na maneira de progredir deste livro. Como a maior parte dos que pensam segundo a psicologia de profundidade, ele parte da superfície consciente para os níveis mais profundos do inconsciente. Os primeiros capítulos tratam dos problemas técnicos e profissionais com que o artista se defronta normalmente. Gradativamente, surgem então os aspectos que desafiam essa espécie de análise racional. Por exemplo, os efeitos plásticos da pintura (o espaço pictórico) com que estão familiarizados todos os artistas e amantes da arte acabam sendo determinados por percepções profundamente inconscientes. Finalmente, eles fogem a todos os controles conscientes. Surge, dessa maneira, um profundo conflito entre o controle consciente e inconsciente (espontâneo), o qual se mostra relacionado com o conflito de um pensamento dirigido para um único objetivo e uma atenção "polifônica" espalhada a que já me referi. O pensamento consciente é nitidamente focalizado e altamente diferenciado em seus elementos; quanto mais penetramos na imaginação e na fantasia de baixo nível, tanto mais essa orientação única do pensamento se divide e se ramifica em direções ilimitadas, fazendo que, no fim, a estrutura pareça caótica. O pensador que cria é sempre capaz de alternar entre modos de pensar diferenciados e não-diferenciados, juntando-os para lhe prestar serviços nas soluções das diferentes tarefas. O psicótico não-criador sucumbe à tensão entre os modos conscientes e inconscientes (diferenciados e não-diferenciados) do funcionamento mental. Como ele não consegue integrar as funções divergentes, isso resulta em um verdadeiro caos. As funções inconscientes dominam e fragmentam a sensibilidade da superfície consciente e estraçalham a razão. A arte moderna mostra muito claramente esse ataque à razão pelo não-razoável, e o desastre só é evitado devido ao poder da mente criadora. Há momentos em que parece que a razão foi posta de lado e então a arte moderna parece verdadeiramente caótica. Contudo, à medida que o tempo passa, a "ordem oculta" na subestrutura da arte (o trabalho da criação da forma inconsciente) vem à superfície. O artista moderno pode atacar a sua própria razão e o seu pensamento unidirigido, mas uma nova ordem já está sendo elaborada.

Até certo ponto, qualquer trabalho verdadeiramente criador necessita que sejam postas de lado algumas maneiras de encarar o pensamento racional e a feitura de imagens nitidamente cristalizados. Nesse caso, a criatividade significa autodestruição. Esse ataque autodestruidor pode explicar por que a arte tantas vezes se encontra misturada com a tragédia. Em um trabalho de sondagem, publicado no *International Journal of Psycho-analysis*[4] há muitos anos, procurei tratar da fantasia autodestruidora que caracteriza tanto trabalho criador. Mais tarde, segui a sugestão encontrada no livro de Marion Milner, *An Experiment in Leisure*,[21] e verifiquei que o imagismo autodestruidor do "deus moribundo" (Frazer) não simbolizava tanto a fantasia masoquista como o próprio processo criador, ou seja, o ataque autodestruidor das funções não-conscientes contra as sensibilidades racionais da superfície. Essas imagens trágicas não são simbólicas na maneira comum; elas não exprimem impulsos infantis ou arcaicos (id), mas eventos dentro da personalidade criadora (ego). Quando adormecemos é possível que presenciemos cenas incríveis como cair num abismo sem fundo ou coisa parecida, e essas fantasias representam o ato de cair no sono que é chamado comumente de "hipnagógico". Chamei as imagens trágicas da criatividade de "poemagógicas" (*ver* pág. 178) porque elas descrevem o ato de criar. Essas imagens poemagógicas possuem muitos níveis. Paradoxalmente, o mais profundo de todos, e que parece carecer de qualquer estrutura, é o mais facilmente destacável e tratei dele em primeiro lugar. Trata-se do nível "oceânico" no qual sentimos a nossa existência individual perdida numa mística união com o universo. Esse nível corresponde à imagem que Jung tinha do *mandala* e seu protótipo da criança divina autocriadora. O analista está muito pouco familiarizado com ele, mas, como mostrarei, a psicanálise do trabalho criador pode vir a ser um melhor instrumento para atacar os mais profundos níveis do funcionamento do ego criador do que a experiência clínica do analista em seu consultório. Os níveis mais elevados do imagismo poemagógico alcançam terrenos mais familiares e podem ser associados aos níveis de fantasia oral, anal e genital de que a psicanálise clínica já tratou extensamente. Mas, mesmo assim, surgem novos aspectos estruturais que ultrapassam a ortodoxia clínica. Com o fim de auxiliar o leitor, resolvi acrescentar um apêndice que resume os pontos técnicos psicanalíticos e procurei situar minhas conclusões dentro da estrutura da teoria clínica de hoje. Mesmo assim, voltando ao ponto que citei no começo, não tem realmente importância se o leitor tiver que pular sobre a teorização psicanalítica mais técnica que liga meu argumento com o corpo principal da pesquisa psicanalítica. O livro pode fazer valer seus próprios méritos como uma análise estética da profunda subestrutura da arte.

O período de gestação do livro foi de mais de doze anos. Aos poucos, os diferentes aspectos da subestrutura não-diferenciada da arte foram-se congregando. Eu não poderia ter escrito este livro em menos tempo. A Bollingen Foundation patrocinou a pesquisa com uma bolsa que me foi concedida quando o trabalho ainda se encontrava em seus primórdios. Sinto-me imensamente grato aos dirigentes da Bollingen pela paciência e indulgência que demonstraram durante todo esse longo tempo.

LIVRO I

O Controle do Trabalho

1.ª PARTE

ORDEM NO CAOS

1

Como a Criança Vê o Mundo

O CONCEITO clássico do processo primário (que forma a fantasia inconsciente) nega-lhe qualquer estrutura. A fantasia inconsciente não distingue entre os opostos, deixa de articular o espaço e o tempo da maneira que os conhecemos e permite que todos os limites firmes se fundam em uma livre e caótica mistura de formas. A arte, por outro lado, parece ser a corporificação de uma rigorosa organização. É por isso que se diz que a estrutura da arte é moldada exclusivamente por funções conscientes e pré-conscientes, o que é chamado de processo secundário. Mas isso não resolve o problema. Marion Milner, em sua conferência no Centenário de Freud, *Psycho-analysis and Art*,[23] disse que estava no ar uma revisão do conceito do processo primário, e isso porque os problemas criados pela natureza da arte exerciam pressão para essa revisão.

Desta vez a psicanálise aplicada da arte pode levar a resultados inesperados que modifiquem a teoria clínica original, algo que não seria novo na história da ciência. A ciência do corpo humano também começou como medicina e remédios, mas logo se ramificou por disciplinas aliadas e não-clínicas que pouco deviam a pesquisas dos fenômenos patológicos e podiam, por sua vez, modificar a teoria médica existente. A psicanálise como a ciência da mente humana talvez tenha agora atingido esse estágio em que as ramificações não-clínicas de pesquisas possam pretender ser investigações independentes que não necessitem aceitar as teorias clínicas sem qualquer crítica. A psicologia psicanalítica do ego — sendo que análise formal da arte

o estudo do trabalho criador pertence a esse campo de pesquisa — tem sido em grande parte alimentada pelas análises de Freud sobre os sonhos, o que, certamente, nada tinha de clínico. Depois de um longo período de estagnação, essa psicologia do ego começou novamente a chamar a atenção geral, e não seria de estranhar se a análise da arte fosse uma continuação da análise dos sonhos.

Antes de Freud o sonho era considerado como um produto de acaso de uma mente meio paralisada. O seu feito consistiu em demonstrar seus significados ocultos, ligando-o a um sonho latente de fantasia que tinha seu curso por baixo do sonho não-vinculado. Embora defendesse os conteúdos insensatos dos sonhos, Freud nunca defendeu a sua estrutura aparentemente caótica. Como eu já disse, ele atribuía aquilo a um processo primário que se ressentia da falta de uma diferenciação apropriada dos opostos, do espaço e tempo, e também, na verdade, de qualquer outra estrutura firme. A análise formal da arte pode vir a preencher essa lacuna. Os componentes inconscientes da arte demonstram um caos desanimador; por exemplo, os rabiscos dos traços artísticos da caligrafia ou as contexturas de fundo exibem a mesma falta de precisão de estrutura. Tenho sempre me batido em tudo quanto tenho escrito que não nos devemos deixar iludir por suas aparências superficiais. Pode ser que eles sejam apenas menos diferenciados, isto é, que procurem fazer muito ao mesmo tempo e não possam distinguir entre (diferenciar) opostos e articular espaço e tempo precisos. Mostrarei que a complexidade de uma busca criadora, que tenha que explorar um sem-número de caminhos, necessita de um avanço numa frente mais ampla que deixe em aberto as opções contraditórias. Na solução de propósitos complexos a não-diferenciação da visão inconsciente se transforma em um instrumento de rigorosa precisão e leva a resultados que são plenamente aceitáveis pela racionalidade consciente. Está claro que nas doenças mentais o material não-diferenciado desperta do inconsciente apenas para perturbar os modos de pensamento discursivo consciente que estejam mais nitidamente focalizados; acontece então que o caos e a destruição que estamos acostumados a associar às fantasias dos processos primários não-diferenciados passam a dominar a razão do paciente. Em contraste com a doença, o trabalho criador consegue coordenar os resultados entre a indiferenciação inconsciente e a diferenciação consciente e assim deixa a descoberto a ordem oculta do inconsciente. O trabalho clínico pouco sabe como funciona a sublimação criadora, porque ele se limita a interpretar e traduzir o conteúdo da fantasia inconsciente. Uma vez resolvidos os conflitos do inconsciente, compete à ação automática do ego sublimar as tendências reveladas do inconsciente para um trabalho útil e criador. Esse procedimento

deixa obscuro o trabalho criador do ego. O estudo da subestrutura inconsciente da arte e dos processos de triagem na ciência oferece a oportunidade necessária para observar as técnicas criadoras do ego e o modo pelo qual este faz uso da estrutura dispersa e da percepção do inconsciente. O caos do inconsciente é tão desalentador quanto o da realidade externa. Em ambos os casos necessitamos de técnicas menos diferenciadas de visão inconsciente para nos apercebermos da sua ordem oculta. O cientista tem que enfrentar com coragem a fragmentação dos fatos materiais e tem que separar uma porção de elos que talvez tornem coerente aquilo que antes parecia ser um caos. Eu diria que ele precisa da estrutura mais dispersa (não-diferenciada) de visão de baixo nível para projetar na realidade a ordem que está faltando. Ao mesmo tempo — e esse é o imenso ganho psicológico — ele fará um uso construtivo de suas faculdades inconscientes e conseguirá a integração de seu próprio ego. Na esfera da criatividade, as realidades internas e externas sempre serão organizadas em conjunto pelo mesmo processo individual. Também o artista tem que enfrentar o caos em sua obra antes que a triagem inconsciente resulte na integração de seu trabalho e ainda na de sua personalidade. O ponto que defendo é que a triagem inconsciente faz uso de modos não-diferenciados de visão que poderiam parecer caóticos a um conhecimento leigo do assunto. Vem daí a impressão de que o processo primário produz apenas material para uma fantasia caótica que precisa ser ordenada e configurada pelos processos secundários do ego. Ao contrário disso, o processo primário é um instrumento de precisão para a triagem criadora, que é muito superior à razão discursiva e à lógica.

O conceito de não-diferenciação como distinto do caos não é muito fácil de perceber. Para uma exposição mais clara vou descrever como o seu caráter se desenvolve durante a infância. A estrutura não-diferenciada da fantasia do processo primário corresponde à estrutura primitiva, ainda não-diferenciada do modo pelo qual a criança vê o mundo. Piaget tornou corrente o termo "sincrético" para a qualidade distinta da visão infantil e da sua arte. O sincretismo também inclui o conceito de não-diferenciação. Por volta da idade de oito anos, dá-se uma mudança drástica na arte infantil, pelo menos na civilização ocidental. Enquanto a criança pequena experimenta audaciosamente com formas e cores na representação de toda espécie de objetos, as mais velhas já começam a analisar essas formas contrastando-as com a arte dos adultos que elas encontram em revistas, livros e filmes. Geralmente chegam a perceber a deficiência de seus trabalhos que então se tornam mais pesados nas cores e mais ansiosos no desenho, já tendo desaparecido muito do vigor dos primeiros tempos. Uma educação artística não consegue remediar isso. O que aconteceu foi que a visão da criança deixou de ser total e sincrética para se tornar analítica. A primitiva visão sincrética da criança não diferencia os detalhes abstratos, o que já não acontece com os adultos. A criança não faz em pedaços menores e abstratos as formas concretas de objetos para depois procurar comparar, um por um, os elementos de seus sonhos. A sua visão ainda é global e ela considera o todo que ainda permanece não-diferenciado no que diz respeito aos detalhes que o compõem. Isso dá ao artista mais jovem a liberdade para destorcer cores e formas da maneira mais imaginosa e que, para nós, parece irreal, ao passo que para ele o trabalho se apresenta como realista devido à sua visão global e não analítica. Um rabisco pode representar uma porção de coisas cuja aparência seria muito diferente para um observador analítico. Por mais "abstrato" que os desenhos infantis pareçam para os adultos, eles são, para seus autores, uma reprodução concreta de certo objeto. Sua visão sincrética permite-lhes desprezar a fidelidade dos detalhes.

visão sincrética

Já afirmei que a visão global sincrética é não-diferenciada no que diz respeito aos seus elementos. A sua distorção e até mesmo sua mudança completa não precisam afetar a identidade do objeto. O descuido sincrético para os detalhes ao tomar conhecimento do objeto como um todo não deverá ser considerado como cru ou primitivo nem tampouco resultado de deficiência de faculdade autocrítica. Devemo-nos lembrar de que os primeiros trabalhos são melhores, no que se refere à conquista estética, do que a tímida arte das crianças mais velhas. E, mais importante ainda, a visão sincrética nunca é inteiramente destruída e pode transformar-se num potente instrumento nas mãos do artista adulto.

E. H. Gombrich, em seu já clássico livro *Art and Illusion*,[12] mostrou que o realismo na arte não copia apenas as precepções subjetivas do artista. O realismo só é possível porque os esquemas convencionais para a representação da realidade existe e vêm-se desenvolvendo através dos séculos. O artista inventivo pode apurá-las cada vez mais para depois comparar essas suas novas formas com a realidade exterior. A "feitura" inicial (um ato intuitivo) do esquema tem que ser justificada pela comparação do resultado dessa tentativa com a realidade. O que Gombrich deixa entrever, mas nunca diz explicitamente, é que a comparação pode ser dupla: ou analítica ou sincrética. A comparação de formas globais no nível sincrético é mais livre e parece arbitrária ao espectador analítico, o que é um erro. Gombrich geralmente compara, mas nem sempre, no nível analítico, mas o sincretismo pode ser tão preciso quanto o processo analítico, no que diz respeito aos detalhes, e talvez mesmo até mais. Os incrivelmente convincentes retratos de Picasso derrubam qualquer comparação analítica com a distorção e modificação dos detalhes do rosto, mas nós só podemos julgar a semelhança do retrato se nos afinarmos com a sua espécie de representação, porque então já não estamos julgando a verossimilhança do retrato pela análise de detalhes e sim pela compreensão intuitiva do retrato como um todo indivisível. O escritor espanhol Sabartés, que foi secretário de Picasso, ilustrou o seu livro sobre o mestre com uma série de retratos seus que Picasso pintara e que iam desde o realismo acadêmico da juventude até as distorções mais arbitrárias. Em um retrato posterior Picasso inverteu a posição dos óculos do retratado colocando-os no nariz de cabeça para baixo. Mesmo assim, o todo se apresenta coerente e faz desse retrato inteiramente arbitrário um de seus trabalhos mais convincentes e "realistas". É só superficialmente que parece caótica essa falta de diferenciação adequada e de coerência espacial. A semelhança conseguida por um retrato sincrético depende de um equilíbiro muito sutil que não se presta a análises conscientes, embora, mesmo assim, possamos julgar a sua semelhança com precisão. É preciso que nos deixemos guiar por alguma espécie de ordem oculta (Figura 1). A mesma precisão e confiança é encontrada na percepção sincrética da reali-

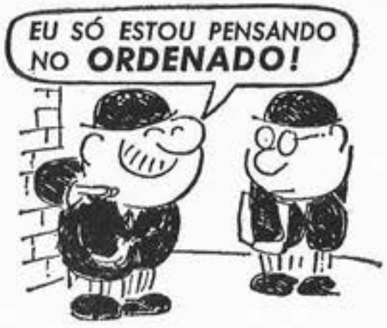

EU SÓ ESTOU PENSANDO NO **ORDENADO!**

Figura 1. Episódio de **Bristow** por Frank Dickens (tirado do **Evening Standard**, de Londres). Bristow apresenta um velho empregado de escritório de uma grande firma. Seu jeito apreensivo, sua depressão e satisfação são demonstrados pelas diferentes posições de seus olhos. Quando está alegre e feliz os dois olhos descem até uma das narinas, mesmo de perfil. O próprio nariz começa a sorrir. Essas incongruências teriam sido impossíveis sem Picasso, mas hoje já se tornaram aceitáveis sem causar uma impressão de fragmentação ou violência. Essa combinação de «nariz-olhos» pode ser interpretada como uma boa representação da realidade.

dade por parte das crianças ainda pequenas. Ela pode descuidar-se dos detalhes abstratos, mas suas forças de reconhecimento podem ser superiores à visão grosseira dos adultos, e muitas vezes algo muito sutil que escapa ao adulto mais sofisticado pode permitir que ela identifique um objeto. Contou-me um amigo que seu filho de três anos conseguia distinguir a marca de um automóvel, quase totalmente escondido, apenas por alguma coisa insignificante que se percebia na parte visível. Mostrarei que a visão não-diferenciada é muito mais aguda na triagem de estruturas complexas, pois trata toda elas com igual imparcialidade, por mais insignificantes que possam parecer à visão normal, que geralmente só é atraída para o que se apresenta com mais evidência. São somente estas que são claramente diferenciadas, e as outras são ignoradas e se tornam insignificantes. A visão sincrética é imparcial porque não diferencia a figura e o fundo dessa maneira. Assim, ela também deixa de considerar aquilo que pareceria importante para uma visão analítica, embora isso não a torne caótica nem tampouco mal estruturada.

Em *Art and Illusion,* Gombrich trata das peculiaridades da caricatura, pois é óbvio que o realismo da caricatura não se baseia em uma comparação analítica. As distorções singulares são certamente não-realistas e muitas vezes não podem ser consideradas quando isoladas da face humana, embora acrescentem algo com naturalidade a uma visão global que possa oferecer uma semelhança mais flagrante do retrato do que seria conseguido por um retrato convencional, como se vê nas caricaturas de Pitt (ilustração 9). Não possuímos padrões racionais de qualquer espécie que nos permitam comparar as semelhanças analiticamente. O espectador precisa imbuir-se do ponto de vista sincrético da criança, que não diferenciou a identidade de uma forma, comparando seus detalhes, um a um, que apenas se dirigiu ao todo. A visão sincrética pode dominar a literalidade fotográfica do detalhe focalizando apenas a visão total. Ela surge muito mais flexível do que a visão analítica. Assim considerando, poderíamos inverter os valores normais e considerar a visão analítica como mais crua e menos sensível do que os modos não-diferenciados (sincreticamente) de visão, que são conseguidos nos níveis primitivos (infantis) de percepção.

É difícil, e talvez mesmo impossível, descrever o funcionamento exato do sincretismo que se situa tão distante da introspecção direta. Podemos presumir que permaneça a triagem inconsciente complexa. Isso equilibra uma distorção contra outra e extrai deles um denominador comum ou um núcleo que de alguma maneira não é levado em consideração. Pode ser que as sutis distorções fluidas da arte japonesa sejam dessa espécie, mas os próprios japoneses não se dão conta delas. Quando rapaz, meu pai me pediu que servisse de cicerone a um advogado japonês e lhe mostrasse Viena, minha cidade natal. Nessa época, quase meio século atrás, os veículos de comunicação de massa, livros, periódicos, filmes etc., ainda não nos haviam trazido para o estado atual de difusão de sensibilidades estéticas em todo o mundo. O advogado, embora muito educado, não estava familiarizado com a arte ocidental. Logo nos tornamos bons amigos, e cheguei à conclusão de que toda a arte tradicional européia era para ele altamente estilizada e decorativa. Levei-o a algumas exposições de arte contemporânea pós-impressionista, que também lhe pareceu estilizada. Fiquei sem saber para onde me virar e percebi então que, para ele, somente a arte japonesa poderia ser realista a despeito — ou talvez por causa — do seu esquema convencional que, de alguma forma, distorce todas as linhas. Aparentemente, o espectador japonês pode-se abstrair disso logo que se torna cônscio da secreta regularidade que governa o fluxo linear dessa distorção persistente. Ele chega assim a um ponto de vista global (sincrético) que julga bastante fiel à natureza. Pode muito bem ser possível que se descubra uma fórmula matemática que explique a distorção na arte de desenho japonesa, mas isso viria apenas aprofundar o problema de como a triagem inconsciente poderia dar-se conta dos desvios muito espalhados em um só ato de compreensão imediata. Parece, mais uma vez, que o alargamento do foco causado pela não-diferenciação resulta num enorme aumento na eficiência da triagem. Eu asseveraria que o controle que o artista deve exercer para construir a complexa extrutura de uma obra de arte também necessita desse aumento de força de triagem.

Se esse modo de encarar a visão sincrética for correto não mais poderemos dizer que a criança demonstra falta de autocrítica quando cria seus fantásticos equivalentes da realidade. Quando as faculdades analíticas da criança despertam, por volta dos seus oito anos de idade, e ela aprende a comparar os detalhes abstratos, a tendência que geralmente tem é de considerar como cru e ignorante o seu sincretismo anterior. Não será isso, contudo, uma falha de nossos métodos de ensino? Será o despertar dessa autocrítica tão autodestruidor devido a termos fracassado em educá-la mais cedo? Temos sempre a tendência de subestimar a inteligência da criança. Até mesmo os macacos são capazes de apreciar os seus próprios esforços estéticos. Sou de opinião que devemos ajudar a criança a apreciar o seu trabalho dentro de um adequado nível sincrético. Encontramos graus de sucesso e de fracasso até mesmo na invenção do mais livre e fantástico equivalente. Já vimos como podemos julgar as fantasmagorias de Picasso ou as extravagantes distorções de colorido dos Fauves como certas ou erradas, embora não tenhamos qualquer padrão racional que sirva de base ao nosso julgamento.

Se a criança tiver encontrado um apoio adequado aos seus padrões estéticos num nível sincrético, o despertar posterior de sua autocrítica analítica já não será tão prejudicial. Seria inútil, e até mesmo errado, desencorajar a criança de oito anos quando ela deseja fazer valer suas novas faculdades analíticas. Temos apenas que evitar que ela destrua seus poderes sincréticos anteriores, que continuam a ter importância até mesmo para o artista adulto. Isso só pode ser conseguido se proporcionarmos à criança um ambiente adulto com trabalhos de notáveis artistas espontâneos como Picasso, Klee, Miró, Matisse etc. Tal ambiente poderá manter a sua velha visão sincrética lado a lado com a sua nova percepção analítica. O que não está de forma alguma certo é encorajar o velho preconceito da "livre auto-expressão" contra as novas faculdades. Se a sua visão sincrética tivesse sido estèticamente treinada, ela poderia talvez sobreviver aos ataques da nova visão analítica e infundir vigor aos seus cansados moldes.

Ainda tenho muito a dizer sobre a dispersão de um foco que é inerente à visão sincrética, mas primeiro vamos considerar os moldes de percepção analítica ordinária. Somos forçados a escolher uma "figura" saída do mosaico não-diferenciado do campo visual na qual a atenção se concentre enquanto o resto dos dados visuais recua e se funde em um vago cenário de fundo de contexto indistinto. A Psicologia Gestaltista já investigou os princípios que governam a seleção e a formação de certa figura de preferência a outras. Provenientes de uma porção de possíveis constelações dentro das quais se poderiam agrupar os estímulos visuais, temos sempre a tendência a escolher o modelo mais compacto, simples e coerente, onde se espere encontrar as propriedades de boa *gestalt*, o que pode ser julgado por nossos gostos estéticos habituais. Isso torna a Psicologia Gestaltista dependente da estética, que não é terreno muito firme para se construir uma teoria fundamental. A boa *gestalt* se aproxima de simples modelos geométricos que dificilmente se podem encontrar na natureza, mas isso não tem importância. O princípio não somente governa a seleção do melhor modelo tirado de dentro do campo visual como também o melhora ativamente. As pequenas falhas e imperfeições em uma *gestalt* perfeita sob outros pontos de vista podem ser facilmente preenchidas ou solucionadas. É por isso que a visão analítica gestaltista tende a ser generalizada e não leva em conta a individualidade sincrética.

Um pintor de retratos disse-me certa vez que o treino usual na classe de retratos e modelos vivos prejudicava a obtenção de uma boa semelhança. Somos ensinados a analisar um rosto em termos dos moldes abstratos, e quase geométricos, que são o equivalente a uma boa *gestalt*, e por isso as características individuais

e os quase imperceptíveis desvios de um molde regularizado são assim ignorados. O retratista me disse como procurava reinvestir os moldes em um rosto com uma nova individualidade, transformando-os em paisagens imaginárias, tal como na de "um índio pele-vermelha em sua canoa", e em coisas parecidas. Parece paradoxal que essa espécie de sonhos consiga dar aos objetos uma aparência mais individual, embora a realidade plástica de nossas percepções externas se relacione diretamente com a riqueza da fantasia inconsciente. Freud achava que os sonhos pareciam bastante reais, não quando as imagens se mostravam precisas e claras, mas quando o sonho fosse apoiado por um conteúdo de uma rica fantasia inconsciente. A mesma coisa acontece com a nossa percepção quando acordados. O esquizofrênico, que se acha desligado de sua ambiência, vê o mundo vazio e irreal. A visão sincrética, por se ancorar no inconsciente não-diferenciado, também é mais plástica e real, embora menos claramente definida, do que a visão analítica dos moldes abstratos. O sonho acordado que nos traz a preguiça não precisa ser plástico e real dessa maneira. O retratista que projeta uma paisagem dentro de um rosto está plenamente desperto. O artista tem o privilégio de combinar a ambigüidade do sonho com as tensões do pleno estado de vigília. No momento de sua inspiração, a realidade lhe parecerá super-real e intensamente plástica.

Se quisermos observar refinadas diferenciações nas formas abstratas, teremos que projetar dentro delas um significado fantástico. Sabe-se bem que podemos julgar a posição relativa de três pontos dentro de um círculo com surpreendente precisão se os interpretarmos como dois olhos e uma boca em um rosto redondo. A menor mudança na posição desses pontos alterará a sua expressão fisionômica, e um rosto sorridente poderá transformar-se em triste ou ameaçador, e *vice versa*. Um copista será mais bem sucedido se copiar essa total expressão facial em lugar de prestar atenção a relações com detalhes geométricos. Isso vem provar, mais uma vez, o poder superior de triagem de uma visão totalmente sincrética e a sua melhor percepção de traços individuais, embora não ligue aos detalhes abstratos. E é nisso que reside o paradoxo da ordem no caos.

A visão analítica de uma criança de oito anos representa o princípio gestaltista plenamente desenvolvido. A criança começa a focalizar sua atenção nos detalhes geométricos abstratos de seus desenhos e a compará-los, um a um, com elementos dos objetos que a rodeiam. Ela já não pode mais dispersar sua atenção para a aparência total sem levar em conta os detalhes. A teoria gestaltista em voga não toma conhecimento do sincretismo, e proclama que essas tendências gestaltistas comparativamente tardias são inatas, vêm do berço. A criança, ao abrir seus olhos para o mundo, seria desde logo compelida a articular o campo visual em "bons" moldes gestaltistas que sobressaíssem do todo indistinto. Felizmente, pelo menos assim pensam os psicólogos gestaltistas, os objetos biologicamente importantes também possuem boas propriedades gestaltistas, e por isso a criança logo seria levada a perceber tais objetos. Isso era, naturalmente, um pressuposto teórico baseado nas obrigações gestaltistas que só são experimentadas nas visões dos adultos. Há, no entanto, casos de pessoas nascidas cegas, ou que perderam a vista muito cedo, e que vieram a recuperar a visão mais tarde por meio de operação. Essas pessoas tinham, naturalmente, conhecimento das formas dos objetos por meio do tato e sabiam da simplicidade dos moldes geométricos básicos tais como esferas e círculos, cubos e quadrados, pirâmides e triângulos. A Psicologia Gestaltista previa que ao abrir os olhos, até então cegos para o mundo, a sua atenção seria logo atraída para as formas que tivessem esses moldes básicos. Que magnífica oportunidade para se observar o princípio gestaltista em funcionamento para o fim de organização automática do campo visual em uma figura nítida, vista de encontro a um campo indistinto! Nenhuma dessas previsões aconteceu! Exemplos colecionados por von Senden[28] mostram as incríveis dificuldades encontradas pelos pacientes ao se defrontarem, de repente, com as complexidades do mundo visual. Muitos deles (devido à falta de compreensão de suas dificuldades por parte de seus médicos) falharam em seu propósito e não conseguiram concitar os esforços necessários para organizar o tremendo caos das manchas coloridas. Houve muitos que sentiram profundo alívio quando a cegueira os invadiu novamente e permitiu que eles, mais uma vez, mergulhassem no seu mundo do tato que já conheciam.

Nunca demonstraram grande facilidade ou inclinação para escolher formas basicamente geométricas. A fim de distinguirem, digamos, um triângulo de um quadrado, eles tinham que "contar" os cantos um por um, como haviam feito ao tocá-los quando ainda eram cegos, e muitas vezes falharam lamentavelmente. Via-se que não tinham uma percepção imediata e fácil de uma simples *gestalt* auto-evidente, como havia sido prevista pelos seus teóricos. A simplicidade de moldes desempenhava uma parte muito pequena na sua aprendizagem. O psicanalista não se surpreenderá ao saber que um interesse libidinal na realidade, e não a forma abstrata, era o maior incentivo e o guia mais eficiente. Uma jovem que adorava os animais logo identificou o seu querido cachorro em primeiro lugar. Um caso recente mostrou que o rosto do médico foi a primeira bolha informe a surgir do campo visual geral toldado.

Há muito terreno para uma colaboração melhor entre os psicólogos clínicos e experimentadores no auxílio aos pacientes que acabam de recuperar a visão, por meio do uso adequado de suas faculdades potenciais. R. L. Gregory tratou do caso recente que mencionei em seu brilhante livro *Eye and Brain* (World University Library, 1966) e mostra muito apropriadamente que o paciente exibia tendências para usar sua nova visão principalmente para experimentar o velho modelo de realidade que ele havia precebido somente pelo tato. Ele não chega à conclusão um tanto óbvia de que esse uso surpreendentemente limitado da visão poderia ter sido uma das principais razões para o fracasso. É na verdade surpreendente que tais pacientes se limitem efetivamente dessa maneira. O paciente de Gregory — se assim posso chamá-lo, embora Gregory só o tenha atendido no papel de investigador científico — mostrou-se a princípio muito ansioso e pronto a usar a sua visão como um meio independente para a exploração da realidade, mas logo se desinteressou disso. Como em outros casos parecidos, o mundo visual lhe parecia insípido, confuso, sem vida e vazio, mas assim mesmo cheio de terrores irracionais. Aparentemente, esse desinteresse era diretamente devido a suas ansiedades que eram maiores do que a sua avidez e curiosidade iniciais. A ansiedade teria feito que ele se agarrasse ao velho modelo de realidade do tato, e só usaria a visão para procurar os moldes equivalentes. Minha tese fundamental será naturalmente que a visão normal da realidade não se baseia na interpretação de moldes, mas vai diretamente ao objeto visual com pouco interesse pela sua forma abstrata. Como mostrarei adiante, teremos que suprimir nosso interesse pelos moldes como tais para tornar a visão um instrumento eficiente à triagem da realidade. A qualidade plástica da visão para dar vida à realidade depende mais da supressão da forma do que de uma articulação precisa. Já tentei mostrar alhures[5] em detalhe que tanto as visões de sonho como as de vigília adquirem suas qualidades plásticas de sua subestrutura inconsciente. Por exemplo, normalmente as formas da visão periférica são tiradas da atenção consciente. A visão despersonificada tende a abarcar um campo periférico mais claro, mas também é mais insípida e em certo sentido irreal. A clareza de detalhes é conseguida a expensas da realidade plástica. Direi mesmo que a qualidade plástica do espaço pictórico na pintura pode ser considerada como um sinal consciente de uma vasta subestrutura inconsciente. Aprender a ver significa formar tal subestrutura inconsciente de visão, e a supressão de detalhes sem importância produz uma percepção de objetos intensamente plásticos sem uma aparência definida. A plasticidade confusa é mais importante para a eficiência da visão do que a confecção de formas e moldes precisos. Infelizmente, os médicos e observadores que atendiam esse paciente pareciam havê-lo induzido, como acontecera muitas vêzes antes, a buscar modelos precisos que ele pudesse relacionar com modelos de objetos palpáveis já existentes. É mesmo possível que isso tivesse atrapalhado o progresso apropriado. O paciente se retirou de um mundo visual atravancado com detalhes terríveis e irrelevantes, e depois de poucos anos morreu em profunda depressão. No passado, os médicos erravam seriamente quando, como aconteceu muitas vezes, abusavam dos pacientes em experiências em que os mesmos tinham que identificar moldes abstratos que não possuíam, para eles, qualquer interesse libidinoso, e a conseqüênica foram grandes sofrimentos e uma dolorosa demora na sua aprendizagem para ver.

Uma pesquisa recente, baseada parcialmente em experiências com animais jovens e crianças muito novas, dá a entender que o animal jovem não vê as formas abstratas, mas esmiúça todo o objeto à procura de indicações que são logo ligadas a objetos reais. Para algumas aves muito novas um mesmo modelo feito de madeira pode sugerir um ganso com um pescoço comprido, se for apresentado de uma forma, ou um perigoso gavião, se for virado de modo que o pescoço se transforme em uma cauda. Somente a cor serve para identificar amigo, inimigo, os pais ou coisa semelhante. Uma criança ainda bebê sorrirá para uma máscara terrivelmente crua que tenha apenas uma ligeira semelhança com o rosto da mãe, mas mostrará sinais de medo se não houver tais traços. Esse reconhecimento de objetos mais por traços do que por uma análise de detalhes abstratos é o início da visão sincrética. A visão analítica apenas viria obstruir o reconhecimento de objetos. Qualquer movimento que se faça com um objeto poderá afetar profundamente a forma abstrata de seus detalhes. O nariz humano parece triangular de perfil e algo sem forma quando visto de frente, e as duas vistas nada têm em comum. Podemos facilmente reconhecer um rosto que já vimos de perfil quando ele nos for apresentado de frente (Figura 2). Se a teoria gestaltista fosse correta, e a nossa primeira percepção da realidade fosse analítica e não sincrética, a dificuldade na identificação de objetos se tornaria enorme. Se conseguimos não levar em conta a constante mudança e perda em detalhes abstratos com tanta facilidade, isso deve ser porque a misteriosa percepção sincrética do objeto como um todo pode ser hipersensível quanto aos traços individuais ao mesmo tempo que despreza moldes abstratos sem significação. Sendo assim, é errado falar da visão primitiva da criança que é incapaz de analisar formas abstratas, quando, ao contrário, isso é uma faculdade superior que melhor se presta a um reconhecimento instantâneo dos objetos em si. Quando certa vez falei em uma reunião de artistas sobre a dualidade do sincretismo e da forma analítica abstrata, houve um pintor que trabalhava em simples moldes abstratos que se mostrou indignado. Mesmo assim, ele logo apresentou uma estória que, provavelmente, poderia acontecer com qualquer um de nós. Certa ocasião, ao crepúsculo, ele saíra a passear na praia de St. Ives em Cornwall e viu muito ao longe uma silhueta que dificilmente poderia reconhecer. No entanto, ele imediatamente a reconheceu, talvez por uma indefinível particularidade de postura, como um velho conhecido que não havia tornado a ver durante décadas e que sabia estar morando na África do Sul. Teria ele memorizado a forma geométrica da postura característica daquele homem? Como poderia aquele delineamento tão vago, ao crepúsculo, apresentar uma característica suficiente que fizesse relembrar alguém de quem ele não possuía quaisquer outras razões para tal? É difícil de compreender que ele tivesse memorizado apenas certa postura característica entre um grande número de outras formas diferentes. Provavelmente o que funcionou foi uma lembrança mais concludente do que a simples memória de detalhes específicos. Nada sabemos ainda da extensão e estrutura de nosso poder inconsciente de triagem seletiva,

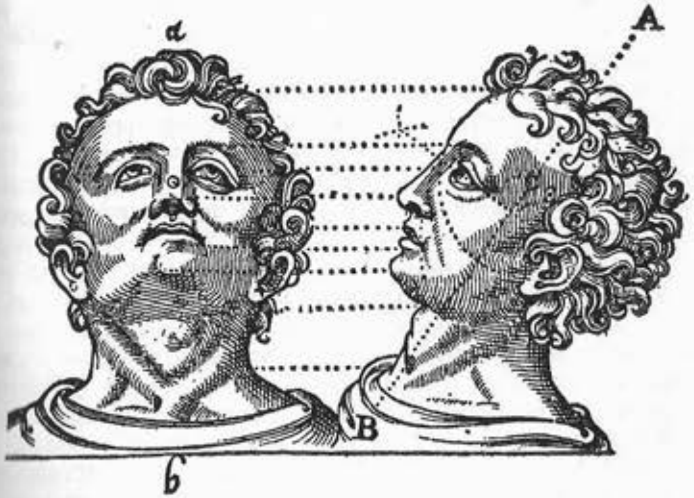


Figura 2. Voltando-se a vista da frente para a do perfil faz-se que se transformem todos os detalhes do rosto, tornando-o irreconhecível em termos de forma abstrata. No entanto, não se dá qualquer mudança na semelhança total. O reconhecimento de objetos reais não depende de uma memorização de seus muitos aspectos formais. A compreensão da realidade vem antes da apreciação da forma abstrata.

mas de alguma forma a explicação talvez esteja em uma sensibilidade de baixo nível não-diferenciada, não muito diferente do sincretismo. Estou apresentando um nôvo problema sem tentar resolvê-lo. A Psicologia da Percepção Inconsciente ainda não foi escrita. (Talvez a única coisa que não esteja fora de uma dúvida razoável seja uma estreita ligação de seu desenvolvimento com uma evolução paralela da libido. Mais adiante voltarei à evolução paralela do id e do ego e mostrarei que o desenvolvimento libidinal do id serve de guia à diferenciação da percepção do ego.)

No presente contexto contento-me em estabelecer que a não-diferenciação e o sincretismo, longe de serem caóticos, servem propósitos vitais. Como já vimos, a faculdade sincrética pode-se abstrair de diferenças em detalhes analíticos e assim identificar um objeto em seus aspectos cambiáveis. Também não leva em conta as muitas conformações defeituosas do detalhe abstrato por meio das quais uma boa caricatura destorce a "correta" projeção fotográfica. Uma triagem não-diferenciada e inconsciente extrai dos muitos detalhes variáveis um denominador comum que serve de orientação. O ensino da arte, em vez de se concentrar na análise abstrata da forma, poderia treinar essa preciosa faculdade sincrética e abrir caminho para o surgimento de um novo realismo. Poderia também explorar os recursos ainda não usados da caricatura. Sem qualquer traço de agressividade ou de ridículo, poderia simplesmente procurar uma verdadeira semelhança com a realidade sem atender a detalhes. Giacometti precisou achatar a figura humana para produzir uma semelhança verdadeira mais chocante. Inconscientemente ele talvez tenha atentado contra o corpo humano, mas a sua destrutividade inicial estava ligada ao sincretismo e assim conduziu ao renascimento do indivíduo inviolável.

É extremamente difícil aceitar que o reconhecimento das coisas deverá ser sincrético e assim independente da percepção de bem definidos detalhes analíticos. Bertrand Russell, de maneira muito informal, define as coisas como "feixes" de qualidades definidas. Precisamos primeiro aprender a memorizar as simples qualidades abstratas tais como vermelhidão, arredondados etc., e associá-las em "feixes" coerentes e concretos que tendem a ocorrer juntos em espaço-tempo. Que ponto de vista tão inocente para um filósofo tão cético! A teoria dos dados sensoriais da filosofia levou inconscienciosamente muito tempo para morrer a sua morte já retardada. Essa teoria dizia que a percepção começa com uma visão de dados sensoriais abstratos sem sentido algum, manchas coloridas no campo visual, que são comunicadas ao cérebro para posteriores avaliações. De acordo com Russell, os dados são "enfeixados" em entidades mais complexas que estão associadas a coisas reais. A Psicologia Gestaltista não é um avanço muito grande sôbre essa ingênua teoria, mesmo quando comparada às anteriores teorias atomísticas que ela substituiu. Antes do advento da Psicologia Gestaltista, pensava-se que os dados sensoriais eram um mosaico de pontos, cujos pedaços eram reunidos para formar entidades maiores. A Psicologia Gestaltista, com muita razão, dispensa esse mosaico e sugere que a percepção vai imediatamente para envolventes moldes abstratos, que são a chamada *gestalt*. Mesmo assim, ainda está muito longe uma compreensão melhor de nossa percepção sincrética imediata dos objetos concretos. Como antes, os aspectos gestaltistas abstratos de uma coisa aparentemente servem de dados sensoriais sem significação que esperam para se associarem com a idéia do objeto concreto. Não é fácil compreender por que é tão difícil considerar uma percepção que é orientada pela libido e que vai direta ao total dos objetos individuais sem levar em conta os seus elementos abstratos. Talvez o perene dualismo de forma e conteúdo, o pavor dos estetas, também vicie a intuição psicológica, de modo que a compreensão da forma seja considerada como vindo antês da compreensão do conteúdo, o que não é absolutamente verdade. A percepção das coisas concretas vem antes da percepção de uma *gestalt* abstrata generalizada. Além do mais, como já vimos, nosso reconhecimento da realidade é perturbado e não ajudado por tais percepções abstratas. A percepção da coisa, com sua visão sincrética de um objeto total, tem que ser firmemente estabelecida, antes que a percepção analítica do molde abstrato possa aparecer por volta dos oito anos de idade. Então, a "latência" já terá prejudicado o desenvolvimento sexual da criança. O enfraquecimento dos laços libidinais da criança com a realidade permite que sua percepção se desligue de sua velha busca sincrética do objeto individual concreto e, em vez disso, se ligue aos moldes abstratos generalizados, formando assim uma profunda cisão em sua orientação para com a realidade, algo que nunca se resolve inteiramente.

Não estou, naturalmente, censurando o despertar das faculdades analíticas abstratas durante a latência. Longe disso; a nova percepção da forma abstrata se torna um dos instrumentos mais potentes nas mãos do artista e do cientista. A abstração científica é um produto da desintegração de hábitos especializados e de adaptações inconscientes. Ela se baseia em uma mistura de imagens que para a introspecção consciente parecem incompatíveis e assim se prejudicam mutuamente. Discutirei essa estreita relação entre não-diferenciação e abstração em um capítulo à parte. (Falarei de *não*-diferenciação quando me referir à estrutura estática da fabricação inconsciente de imagens, de *de*diferenciação quando descrever o processo dinâmico pelo qual o ego dispersa e reprime o imagismo de superfície.) A ampliação de novas imagens na arte e de novos conceitos na ciência é alimentada pelo conflito entre dois princípios estruturais que se opõem. A análise do elemento gestaltista abstrato é lançada contra a percepção sincrética do objeto total, focalizando os detalhes contra a triagem complexa, a fragmentação contra a inteireza, a diferenciação contra a dediferenciação. Essas polaridades são aspectos do mesmo conflito entre o processo primário e o secundário. O novo significado técnico que dei aos termos "não-diferenciação" e "dediferenciação" pode exigir não somente uma modificação da concepção atual do processo primário como também do termo "inconsciente". As imagens se retiram do estado de consciência não apenas devido à censura do superego a certos *conteúdos* ofensivos; elas podem-se tornar inacessíveis somente por meio de sua *estrutura* não-diferenciada. O paradoxo da visão sincrética pode ser assim explicado. A visão sincrética pode parecer vazia de detalhes precisos, embora seja de fato apenas não-diferenciada. Por meio de sua falta de diferenciação, pode acomodar uma larga faixa de formas incompatíveis, como, por exemplo, todas as possíveis distorções de um rosto em uma boa caricatura. Não obstante, a visão sincrética é altamente sensível aos menores sinais e se mostra mais eficiente para a identificação de determinados objetos. Impressiona-nos como vazia, vaga e generalizada apenas porque a consciência que atinge a superfície estreitamente focalizada não pode envolver toda a sua estrutura mais vasta e mais totalizada. O seu preciso conteúdo concreto se tornou inacessível e "inconsciente".

2

As Duas Espécies de Atenção

A COMPULSÃO gestaltista consciente faz com que dividamos o campo visual em duas partes: a "figura" significante e o "fundo" não-significante. No entanto, essa bissecção é exatamente o que o artista não se pode dar ao luxo de fazer. Só um mau artista irá concentrar a sua atenção exclusivamente na composição em grande escala e tratará os elementos de formas menos articuladas como contexturas e rabiscos de "traços" artísticos como acréscimos decorativos sem significado estrutural. Um verdadeiro artista concordará com o psicanalista que nada deverá ser considerado insignificante ou acidental em um produto do espírito humano e que o comum tem de ser invertido, pelo menos em um nível inconsciente. Detalhes superficialmente insignificantes ou acidentais podem muito bem ser os portadores do mais importante simbolismo inconsciente. A verdade é que até mesmo a grande força emotiva do traço inconsciente mostra bem esse significado oculto e esse simbolismo (ilustrações 13 e 16). Uma grande obra de pintura despojada de suas pinceladas originais por um mau restaurador perderá toda a sua substância. Muito pouco adiantou a restauração da *Última Ceia* de Leonardo da Vinci.

Em uma obra de arte, qualquer elemento por mais desprezível que seja deve ter relações firmes com a estrutura total num emaranhado complexo de linhas cruzadas que se irradiam por todo o plano da pintura. Não há uma divisão decisiva entre a "gestalt" ou figura e os simples elementos de fundo. A complexidade de qualquer obra de arte, por mais simples que seja, deixa longe a força da atenção consciente que, com o seu foco em pontos precisos, só pode examinar uma coisa de cada vez. Somente a extrema não-diferenciação da visão inconsciente pode detalhar essas complexidades. Ela pode retê-las em um só relance geral e tratar a figura e o fundo com igual imparcialidade, e é disso que dão testemunho os artistas.

Paul Klee[16] falou sobre duas espécies de atenção praticadas pelo artista. O tipo normal de atenção se focaliza na figura positiva que uma linha encerra, ou então, com um esforço, na forma negativa que a figura destaca do fundo. Ele fala da área endotópica (interior) e da área exotópica (exterior) do plano da pintura, e diz que o artista pode ressaltar os limites do contraste produzido pela bissecção do seu plano, sendo que nesse caso ele dará sua atenção a um dos lados da linha que traçar, seja o endotópico ou o exotópico; ou, ainda mais, ele pode espalhar sua atenção e olhar a formação simultânea das áreas internas e externas da linha, uma coisa que os psicólogos gestaltistas consideram impossível. De acordo com a teoria gestaltista, temos que fazer uma escolha: podemos escolher ver a figura, e aí a forma do fundo se torna invisível, ou então, com algum esforço, podemos esquadrinhar a forma negativa que se destacou do fundo e, nesse caso, a figura original desaparece. Nunca será possível vermos ambos os planos ao mesmo tempo. Naturalmente será possível construirmos modelos deliberadamente ambíguos em que a figura e o terreno sejam facilmente intercambiáveis. Os famosos perfis duplos de Rubin são um exemplo. Uma linha sinuosa corre no centro de um quadrado. Ela pode ser interpretada como um perfil virado para a direita, e então a parte esquerda se torna compacta e a área da direita um campo vazio; ou então pode ser vista como um perfil virado para o outro lado e, nesse caso, a parte da direita se torna compacta e a da esquerda recua. Só é possível ver um perfil de cada vez, e temos que escolher. Mas será que escolhemos mesmo? Os moldes ambíguos como esse costumam ser chamados de mudanças opostas e têm um valor estético e educacional definido. Alguns ornamentos primitivos nos impressionam como especialmente incisivos e vigorosos porque são vistos com a mesma facilidade como moldes preto-no-branco ou branco-no-preto. Se os estudantes se defrontarem com a construção de tais exemplos, é possível que achem a tarefa insuperável, e essa dificuldade faz sobressair os ensinamentos da psicologia gestaltista. Tenho verificado que se os estudantes de arte forem muito rígidos a sua atenção saltará alternativamente entre as áreas endotópicas e exotópicas divididas pela linha. Dessa maneira embaraçosa, eles podem verificar que ambas as leituras possuem sentido estético, mas essa não é a maneira de se chegar a ser um bom desenhista. De alguma forma, como aconselha Paul Klee, um bom artista deve ser capaz de conservar todo o plano do quadro em um único foco sem divisão. Ao traçar uma única linha ele estará dando automaticamente uma forma estética ao negativo que tal linha destaca do fundo. As mudanças opostas representam um caso especial em que o molde negativo é conscientemente relacionado ao positivo (ilustração 19).

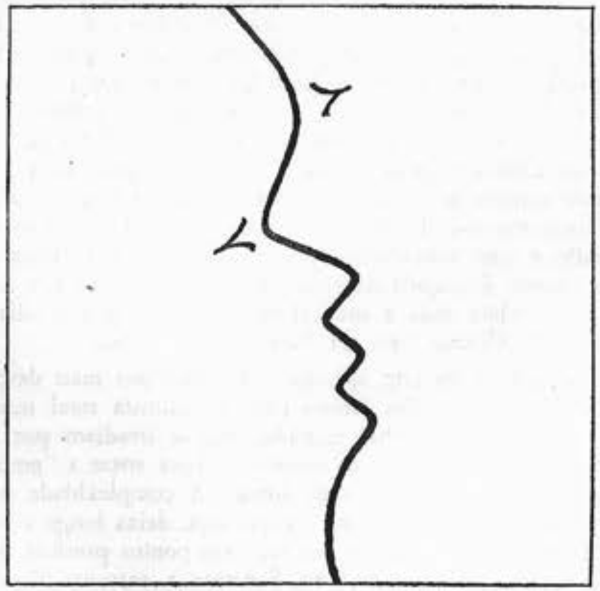


Figura 3. O perfil duplo de Rubin. As duas faces procuram beijar-se sem o conseguir. Quando fixamos a vista em um, o outro desaparece. Os ornamentos de mudanças opostas têm essa estrutura; devemos presumir que o artista pode inconscientemente abranger as duas vistas alternativas com um só olhar.

O que, naturalmente, se deseja é uma atenção não-diferenciada semelhante à visão sincrética que não focaliza detalhes, conservando a estrutura total da obra de arte em uma única visão não-diferenciada. A introspecção não nos servirá grande coisa. O conteúdo dessa atenção disseminada surgirá em nossa memória consciente como essencialmente vazio e em branco. A verdadeira qualidade disruptiva, inconsciente e potencial da não-diferenciação torna-se evidente pelo uso de moldes ambíguos para testes de personalidade. A psicanalista norte-americana Else Frenkel-Brunswik[11] achou que certas personalidades rígidas e mal integradas reagiam com ansiedade aos moldes ambíguos, o que não é de surpreender. Da mesma forma que o estudante de arte que não pode distrair a sua atenção, essas pessoas são incapazes de um ritmo suave entre os diferentes níveis de percepção, incapacidade essa que é devida a uma dissociação quase patológica das funções de seu ego. Devido a essa dissociação, o rompimento desfavorável dos modos de visão não-diferenciados ameaça de rompimento e desintegração as suas sensibilidades de superfície rigidamente focalizadas.

Há outro ponto: a sua ansiedade também pode ser devida ao conteúdo de id das fantasias inconscientes. Logo que as percepções não-diferenciadas se tornam inacessíveis à consciência, elas se tornam revestidas de fantasia de id, e então o medo inconsciente dessa fantasia virá reforçar a cisão já existente entre os diferentes níveis de visão e endurece ainda mais a rigidez do ego. Existe apenas uma diferença quantitativa entre uma personalidade esquizóide rígida e a superconcreta rigidez do pensamento esquizofrênico. Na esquizofrenia, o medo inconsciente da dediferenciação passa por cima do limite crítico. O ritmo criador do ego, que oscila entre os níveis diferenciados e não-diferenciados, cessa por completo. Sob condições tão extremas um rompimento da fantasia não-diferenciada traz consigo um caos catastrófico, que geralmente associamos ao processo primário. Estamos começando a verificar que o caos não é inerente à estrutura não-diferenciada do processo primário, mas somente ao seu impacto em funções de superfície dissociadas e patologicamente rígidas.

O artista tem a facilidade de espalhar flexìvelmente a atenção, quando mais não seja devido à sua necessidade de reter todos os elementos do quadro em uma única e indivisível atenção. Ele não se pode permitir a divisão fatal em figura e campo que lhe é imposta pelo princípio gestaltista consciente. Quantas vêzes temos observado como um artista se detém inopinadamente e, sem razão aparente, dá uns passos para trás e examina a sua tela com um olhar curioso e vago? O que acontece é que a "gestalt" consciente não se pode cristalizar. Parece que nada lhe ocorre. Talvez um detalhe ou outro surja por momentos para logo depois mergulhar no vazio. Durante essa ausência de pensamento parece que prossegue uma triagem inconsciente, mas de repente, vindo não se sabe de onde, surge um detalhe impositivo até então ignorado e que estava, de certa forma, prèjudicando o equilíbrio do quadro, e é com alívio que o pintor dá por terminada a sua inatividade aparente. Volta para o seu trabalho e leva avante os retoques necessários. Esse vazio completo da triagem inconsciente ocorre em muitos outros exemplos de trabalho criador. É dessa espécie a atenção dispersa de Paul Klee que pode atender à figura e fundo nos dois lados da linha. No que diz respeito à consciência é, no entanto, um vazio, pois o princípio gestaltista que dirige a percepção consciente não abre mão do seu domínio sobre a figura.

O "vazio" completo da atenção também existe na audição. É o próprio Paul Klee quem faz a ligação entre pintura e música. Ele chama de "multidimensional" e também "polifônica" sua atenção dispersa que pode abranger todo o plano do quadro, expressão essa que, felizmente, reforça a sua estrutura irracional. O último é um bom nome, pois a audição polifônica também se sobrepõe à divisão consciente entre a figura e o fundo. Em música a figura é representada pela melodia que se destaca contra um fundo indistinto do acompanhamento harmônico. Os músicos costumam chamar de simples acompanhamento os acordes de uma progressão harmônica bem construída. Muitas vezes as vozes do acompanhamento formam frases melodiosas paralelas e de expressão própria. Mesmo assim, a forma comum usada descreve bem o modo ingênuo de se desfrutar a música. E, ainda mais, isso corresponde às exigências dos princípios gestaltistas, que exaltam a melodia como a figura a que o acompanhamento serve como fundo musical. Em nossa memória uma peça musical só é lembrada como o som de uma melodia. No entanto, a percepção artística, como chegamos a julgar, não é ordinária nem é presa dentro dos estreitos limites da atenção de todos os dias, nem tampouco confinada ao seu foco nítido que só pode atender a uma melodia de cada vez. O músico, assim como o pintor, tem que treinar para estender a sua atenção a toda a estrutura musical, de modo a poder alcançar o tecido polifônico oculto no acompanhamento.

Diferentemente dos artistas visuais, dentre os quais somente Klee compreendeu o problema, os músicos criaram termos técnicos para os dois tipos de audição. O tipo de atenção normalmente focalizado só pode apreciar a estrutura polifônica solta como acordes harmônicos sólidos progredindo fortemente em apoio da melodia superior dominante. Como os acordes são escritos verticalmente nas páginas musicais, essa espécie de audição é chamada vertical, e o segundo tipo de atenção mais espalhado (polifônico) é chamado horizontal, e isso porque as vozes polifônicas são escritas horizontalmente ao longo das cinco linhas. Trata-se de uma terminologia um tanto superficial e puramente visual. Dificilmente faz justiça aos problemas psicológicos em jogo. Muito poucos músicos se dão conta do vazio completo da audição horizontal. Lembro-me de que, quando rapaz, ouvia assombrado as discussões entre jovens músicos sobre a relativa capacidade que tinham de apreciar a audição horizontal. Eles obviamente julgavam que a audição horizontal era tão-somente a audição vertical normal multiplicada e julgavam ser necessária uma atenção plenamente consciente para todas as vozes polifônicas ao mesmo tempo. Houve um deles que alegava pesaroso que o máximo que conseguia era seguir duas vozes ao mesmo tempo. Outro pensava que talvez ouvisse uma terceira voz, mas era notável que nenhum deles afirmava poder acompanhar todas as quatro vozes, o complemento normal necessário para um som completamente harmônico. No entanto, o jovem Mozart ouviu uma vez uma peça polifônica na Capela Sistina cuja partitura era um segredo do coro e no entanto conseguiu escrevê-la toda de memória, por onde se vê que o número de vozes polifônicas não constituía obstáculo algum para o jovem gênio. O maestro experimentado também pode perceber uma voz dissonante no meio de uma orquestra sem precisar recorrer às falhas do som vertical. A meu ver, o engano que aqueles jovens músicos cometiam era confundir audição horizontal com a atenção normal focalizada. Se observarmos a nós mesmos veremos logo que é impossível, em um nível consciente, dividir nossa atenção até mesmo entre duas vozes independentes, a não ser, naturalmente, que se procure pular de uma para outra numa tentativa exaustiva de alcançar uma e outra, mas não é assim, certamente, que se deve apreciar a música. A audição polifônica não é focalizada e é vazia para o músico, da mesma forma que para o leigo, só que desse vazio o músico pode extrair toda a informação de que necessita com a ajuda da triagem inconsciente que já descrevi repetidamente. Essa informação é conseguida tão rapidamente que, em retrospecto, o momento de vacuidade é esquecido. É por isso que sabemos tão pouco sobre os vazios na corrente perpetuamente oscilante dos estados de consciência. O trabalho da triagem inconsciente continua a ser feito nesses vazios.

O músico consumado pode permitir que sua atenção oscile livremente entre os estados de focalização e de não-focalização (vazios), ora focalizando precisamente os sons verticais dos acordes, ora desligando a sua atenção para que possa abranger a teia de sons polifônicos soltos em toda a sua extensão. O leigo ingênuo pode-se recusar a abandonar a melodia dominante como a única matéria de sua atenção (vertical). Não se sentirá à vontade ouvindo sinfonias clássicas, pois ali o fio da melodia dominante pode ser apanhado por vários instrumentos de cada vez, embora nem sempre se enquadrando perfeitamente; ocorrem brechas e também superimposições que impedem que ele consiga uma focalização estável numa linha contínua. O resultado é confusão e inquietação. O seu desconsolo não é diferente das ansiedades que os moldes ambíguos (contramudanças) criam nos observadores rígidos, pois também estes são devidos a um ataque ao princípio gestaltista de percepção focalizada.

Já um ouvinte mais sofisticado não experimentará tal confusão, pois terá talvez aprendido como estender sua atenção em uma maneira de ouvir mais horizontal. Dificilmente se dará conta de falhas e sobreposições no desenrolar da melodia. Não existe uma diferença muito nítida entre a audição horizontal e vertical, da mesma forma que não há um limite definido entre o processo consciente e o inconsciente. Um nível mental passa gradativamente a outro. A oscilação entre os dois tipos de audição pode ter ou não profundidade. A estrutura da música clássica diatônica se alterna entre a sólida fusão harmônica dos acordes (favorecendo a audição vertical) e a sua dissolução temporária se ramifica em fios soltos de polifonia.

A atenção segue oscilando entre uma melodia sonora apoiada pela solidez vertical dos acordes harmônicos e a transparência sem peso do contraponto polifônico. Os tons dissonantes singulares componentes de um acorde podem resistir a serem sugados para dentro do som vertical. Por um momento, êles sobressairão e atrairão a atenção para o passo melódico horizontal que "resolve" a dissonância. Existe certamente um conflito entre os dois tipos de atenção, sendo que um alimenta o outro. A diferenciação (focalização) da atenção é conseguida à custa da dediferenciação (dispersão) e *vice versa*. A solidez dos acordes harmônicos, facilmente focalizáveis, é enfraquecida pelo relaxamento do contraponto, enquanto a lucidez e transparência do contraponto são obscurecidas sempre que as vozes caem em acordes sólidos e opacos. Algumas vezes as vozes formam bons acordes ligando-se às passagens lineares simples. Isso acontece muito freqüentemente nos corais lentos e comoventes na *Paixão de São Mateus*, de Bach. Ainda assim, tão fortes e expressivas são as melodias que cabem a cada voz nos corais que elas podem equilibrar o impulso para a completa fusão harmônica. A atenção pode então alternar livremente entre os modos vertical e horizontal. O funcionamento mental consciente e o inconsciente são integrados harmoniosamente de forma singular. Não há um rompimento mútuo violento, como acontece tão freqüentemente na música moderna. A suave oscilação entre os modos focalizados e não-focalizados da percepção permitem uma espécie de ginástica mental que é imensamente salutar para a constituição do ego.

Devido a essa bem sucedida integração talvez possam surgir novas dúvidas se a audição polifônica e a visão multidimensional de Klee realmente envolvem fenômenos inconscientes no sentido técnico. Nenhuma delas dá a impressão de um caos não-estruturado aderindo ao processo primário do inconsciente profundo. É um velho problema difícil de tratar, e que surge logo que esquecemos que a integração entre os princípios que se opõem é devida exclusivamente ao sucesso de um ritmo do ego criador. Sem isso (como demonstram a confusão dos observadores da Senhora Frenkel-Brunswik e a do ingênuo ouvinte que se defronta com as superposições polifônicas) o antagonismo entre os dois princípios não se resolve. Sem esse esforço criador para a integração, é quase certo que se dê a cisão entre as duas espécies de sensibilidade. Já mostrei como o artista sem treino separa a figura e o fundo. Ele desprezará os elementos de contextura de fundo como insignificantes e caóticos, que possivelmente poderão ser acrescentados depois que a parte principal da composição já tiver sido feita. Para resolver essa cisão séria e anti-criadora será necessário o auxílio completo de uma visão vaga e total. Um "traço" verdadeiramente nervoso e aparentemente incontrolável que resista a todos os truques e maneirismos propositais é muito apreciado pelos artistas e amantes da arte. De alguma forma misteriosa isso exprime a personalidade do artista melhor do que as suas mais reputadas composições. Será isso porque essas contexturas não-diferenciadas escondem símbolos inconscientes que se situam para sempre além da interpretação consciente? Se, como acredito, a estrutura aparentemente caótica do traço disfarça alguma ordem consciente oculta, essa ordem é destruída logo que seja imitada por um esforço consciente, um fato que poderá lançar graves dúvidas sobre a alta confiança dos restauradores que não hesitam em imitar o trabalho do pincel dos mestres de uma forma bastante proposital. Existe um conflito realmente profundo entre os métodos estudados e os espontâneos. Enquanto a atenção consciente do artista estiver ocupada em delinear a composição em grande escala, a sua espontaneidade (inconsciente) acrescentará as inúmeras inflexões dificilmente articuladas que formam o seu traço individual. Qualquer mudança da atenção consciente para essas minúsculas distorções, rabiscos e contextura virá interferir na sua aparente falta de estrutura (ilustração 17); virá infundir certa medida de boa "gestalt" e assim tirar do trabalho uma de suas mais preciosas qualidades, aquela impressão de caos não-estruturado de que depende o seu impacto emocional e portanto também o seu significado e ordem inconscientes. Não podemos definir a sua ordem oculta assim como também não podemos decifrar o seu simbolismo inconsciente. O seu conteúdo e os seus princípios formais de organização são verdadeiramente inconscientes.

Há muito pouca distância entre a atenção multidimensional de Paul Klee que abrange todo o plano não-diferenciado do quadro para a espécie de controle das inflexões não-articuladas e o traço pessoal. O olhar vago e não-fixado do artista presta atenção aos menores detalhes por mais remotos que eles sejam em relação à imagem conscientemente percebida. A democracia intransigente que se recusa a estabelecer qualquer distinção entre o significado dos elementos que formam a obra de arte pertence à essência do rigor artístico.

Assim acontece na música. Aí os elementos conscientes articulados se classificam dentro de vários "sistemas" de escala, ritmo e harmonia. Qualquer coisa que se situe fora desses sistemas fica automaticamente excluída da atenção normal. Existem, por exemplo, as inúmeras inflexões inarticuladas da melodia pelo *vibrato*, *portamento*, *rubato* etc., nenhuma das quais é articulada bastante para ser incluída pela notação musical e, assim, são deixadas para a execução espontânea do intérprete. Contribuem muito para o impacto emocional da música e fazem, sem dúvida, parte de sua estrutura essencial.

Da mesma forma que o mau artista comercial imita um traço artístico fazendo tremer a sua mão propositadamente em forma estereotipada, assim também o violinista comercial ou o cantor sem classe farão trêmulos em suas melodias com *vibrato* ou *portamento* aplicados indiscriminadamente para conseguir uma sonoridade grosseiramente sensual. Nenhum deles conseguirá enganar-nos. Um intérprete inspirado como Casals só coloca um *vibrato* ou *portamento* nos seus lugares certos, em obediência aos comandos de uma disciplina rigorosa que ele não pode traduzir em palavras. Isso não torna menos obrigatória a sua disciplina espontânea. Se ele deixasse que a sua atenção consciente controlasse essa aplicação por um esforço consciente, seu objetivo o desertaria e o induziria a caminhos errados. Para uma inspeção consciente, mesmo do próprio artista, essas inflexões ficariam sendo então caóticas e arbitrárias. Por aí se vê que a atenção consciente privaria o intérprete e executante da estrita disciplina de que necessita para moldar toda a estrutura de sua obra. Será possível, naturalmente, dosar com precisão o *vibrato* nas boas vozes do canto e chegar a certas freqüências ótimas, e a esse respeito já foram feitos bons trabalhos. Está claro, no entanto, que tais valôres ótimos estão sujeitos às mudanças de gosto ou de qualquer outro elemento da arte. Os cantores populares se deixam levar a um lento *vibrato* que seria inaceitável em cantores de *lieder*, e tudo isso acaba levando a certos maneirismos estereotipados. Quando ouvimos um *vibrato* por um grande instrumentista, logo notamos que a sua qualidade pode mudar até mesmo dentro da mesma execução. Os elementos de forma espontaneamente aplicados são frágeis e sujeitos a imprevisíveis mudanças de sentimento. Um executante pode prontamente mudar os microelementos inarticulados de sua interpretação de uma execução para outra, mas isso não os torna arbitrários. Qualquer mudança força o executante a refazer sua interpretação de toda a obra na inspiração do momento, e essa integração total só pode ser controlada pelo olhar vago da triagem inconsciente, pois só ela é capaz de impedir a fragmentação na superfície da estrutura da arte. A insignificância relativa dos microelementos desafia a articulação consciente, o mesmo acontecendo com os macroelementos da arte, devido à sua amplitude excessiva. Isso se aplica, por exemplo, à macroestrutura de uma sinfonia quando separada de seus movimentos singulares. A tão gabada percepção da estrutura total de uma sinfonia está muito longe da capacidade até mesmo de muitos dos mais conhecidos regentes. A maioria se contenta em moldar suas frases apenas nos seus mais imediatos contextos, e esse procedimento faz sobressair a fragmentação do todo. Superficialmente, a estrutura geral de uma sonata ou sinfonia parece desviar-se de seu caminho para fugir a uma percepção total. Os movimentos singulares são estreitamente organizados e formam boas estruturas gestaltistas neles mesmos, que se contrastam nitidamente em ritmo, harmonia e forma. Mais do que nunca, uma visão não-diferenciada se faz necessária para transcender tais divisões nítidas e fazer da obra total um conjunto uno e indivisível. Temos a impressão de que a arte, com certa perversidade, cria tarefas que não podem ser realizadas por nossas faculdades normais. O caos se situa então perigosamente perto.

Voltamos ao nosso problema principal que é o do papel que o inconsciente desempenha no controle da vasta subestrutura da arte. Sua contribuição parece caótica e inteiramente acidental, mas somente enquanto confiamos na disciplina presa à "gestalt" da percepção consciente. A despeito das precauções incluídas nos fundamentos do pensamento psicanalítico, que o torna desconfiado das impressões superficiais de caos e acidentes, os estetas psicanalíticos têm fracassado até aqui e sucumbido à caótica impressão que a subestrutura da arte apresenta com tantas seduções. Uma vez que nos tenhamos livrado desse engano, o papel eminentemente construtivo do processo primário na arte não pode mais ser ignorado.

3

A Triagem Inconsciente

O QUE é comum a todos os exemplos de dediferenciação é estarem eles isentos de ser obrigados a fazer uma escolha. Enquanto os princípios gestaltistas conscientes forçam a escolha de uma "gestalt" definitiva como uma figura, a atenção multidimensional de que fala Paul Klee pode abranger tanto a figura como o fundo. Enquanto a atenção vertical tem que escolher apenas uma melodia, a atenção horizontal pode abranger todas as vozes polifônicas sem escolher qualquer delas. A percepção não-diferenciada pode compreender de uma só vez certos dados que a percepção consciente jamais conseguiria. Já uma vez chamei a essas constelações mutuamente excludentes de estrutura "... ou-ou..." do processo primário. Estrutura seriada seria um termo melhor. Enquanto a visão de superfície é disjuntiva, a visão de baixo nível é conjuntiva e seriada. O que parece ambíguo, multievocativo ou aberto em um nível consciente se torna uma estrutura singular seriada com limites muito firmes para um nível inconsciente. Devido ao seu campo mais amplo, a visão de baixo nível pode servir de instrumento de precisão para determinar certas estruturas diferentes que ofereçam um grande número de escolhas, estruturas essas que surgem regularmente em qualquer busca criadora.

A eficiência superior da visão inconsciente na triagem do campo visual completo já foi confirmada por experiências em visão latente. "Subliminar" é apenas mais uma palavra para inconsciente, com um nome diferente somente porque ainda relutamos em reconhecer uma qualidade inconsciente às imagens que se tornaram inacessíveis somente por causa de sua estrutura não-diferenciada. Pode-se falar de uma repressão formal "estrutural" que forneça uma qualidade inconsciente às exposições taquistoscópicas de fração de segundo e às imagens subliminares totalmente invisíveis. Quando a exposição de fração de segundo ainda visível nas experiências taquistoscópicas é forçada abaixo de um limite crítico, a imagem desaparece e a tela se torna vazia. Charles Fisher, um psicanalista de Nova York,[10] apresentou os perfis de Rubin a que já me referi subliminarmente e pediu que os observadores fizessem seus desenhos por livre associação. (Dessa maneira, usou ele o mesmo atalho que Freud já usara, depois de ter abandonado o hipnotismo, como meio de chegar ao inconsciente.) Os desenhos apresentados mostraram um significativo número de imagens em que dois objetos se defrontavam da mesma forma que os dois perfis. Tornava-se óbvio que a exposição instantânea havia sido suficiente para a visão subliminar se dar conta das formas positiva e negativa ao mesmo tempo. A visão inconsciente prova assim ser capaz de esmiuçar estruturas seriadas e juntar mais informações do que uma pesquisa consciente que durasse cem vezes mais. A visão subliminar registra, com imparcial acuidade, os detalhes, quer eles pertençam ao fundo, quer à figura. A sua tendência é para modificar a preferência consciente para a figura e prestar mais atenção aos elementos texturais e de fundo. Tal deslocamento de ênfase é uma das características do processo primário. As imagens subliminares fazem às vezes parte de sonhos subseqüentes e mostram traços nítidos de condensação, deslocamento, representação pelo oposto, fragmentação, duplicação e outras técnicas do processo primário, mas ainda isso não o torna caótico. Uma vez alcançada a dediferenciação, as mais amplas estruturas seriadas de imagens de baixo nível se acomodam de boa vontade e, na verdade, mostram conter desde o princípio muitas possíveis variações da constelação gestaltista originalmente escolhida. O que importa em nosso contexto é o fato de que a estrutura não-diferenciada da visão inconsciente (subliminar) está longe de ser fracamente estruturada ou caótica, como sugerem as primeiras impressões, mas mostram as forças de triagem, que são superiores à visão consciente.

Talvez um dos exemplos mais elegantes em arte de uma estrutura seriada não-diferenciada, que desde o princípio contém um número ilimitado de variações, seja conseguido pela técnica de serialização na música moderna. Na serialização, os mesmos elementos são misturados em todas as seqüências possíveis, de modo que suas afinidades se tornam muito obscurecidas para a audição consciente, mas mesmo assim os compositores afirmam e insistem que, ao contrário das aparências, todas as variações são mais ou menos equivalentes. Schoenberg, que foi o primeiro a fazer uso da serialização sistemática, concordava que sua equivalência era reconhecida apenas inconscientemente. Em uma "variação" clássica de um tema muitos elementos podiam variar livremente, mas normalmente se conservava a seqüência da progressão harmônica. Para o ouvinte leigo, o "acompanhamento" harmônico despercebido da melodia era assim elevado para vir a se tornar a estrutura essencial da música, uma inversão um tanto clara dos valores musicais ingênuos e uma estreita integração entre a melodia e a harmonia também se mostrava explícita: as melodias se tornam estreitamente relacionadas se partilharem da mesma subestrutura harmônica. Há muita dúvida quanto às pretensões de que a melodia representa a "gestalt" consciente da música frente a um significado mais profundo. A serialização afasta qualquer resto de uma mesma seqüência e sistematicamente ataca qualquer vestígio de uma "gestalt" de superfície. Já afirmei que a conservação da seqüência temporal é o princípio da "gestalt" acústica. As melodias podem ser transpostas, e o seu caráter-chave modificado; elas só permanecem reconhecíveis enquanto os passos melódicos permanecerem os mesmos. Uma vez que se tenha tocado nessa seqüência, invertendo-se, por exemplo, uma melodia do fim para o começo, o tema perde toda a sua identidade. Mesmo assim, Schoenberg considerava essa inversão como a mais característica variação de seu tema. Para ele, as doze notas da escala cromática constituíam o tema eterno que continha, desde o princípio, o número ilimitado de permutas que se acredita preservarem intacta a identidade do tema. Defrontamo-nos, mais uma vez, com o caos do processo primário que trata a coesão espacial e a temporal com o mesmo desprezo cavalheiresco. A identidade da seqüência temporal como o princípio de uma "gestalt" acústica corre paralela, na visão, com a identidade da distribuição espacial. É difícil reconhecer um objeto de cabeça para baixo e quase impossível se a afinidade espacial entre seus elementos for embaralhada, mas é isso exatamente o que acontece com os retratos de Picasso e suas conglomerações arbitrárias da figura humana. Já mostrei que uma visão sincrética total que for não-diferenciada no arranjo de seus detalhes poderá transcender a impressão caótica e reconhecer a semelhança e a inviolável inteireza do corpo humano.

Os críticos de Schoenberg ou de Boulez se queixaram com muita razão de que era impossível, com os meios ordinários de apreciação, reconhecer a ordem submersa de serialização, pois ela ataca diretamente todos os meios conscientes de continuidade. Esses críticos não se deram conta do ponto essencial: que a serialização pretendia a derrota dos poderes conscientes de apreciação. Encontramo-nos diante de um caso em que o intelecto se volta contra ele mesmo. Sendo assim, o compositor e o ouvinte têm que recorrer à visualização não-diferenciada, que pode abranger com um só olhar toda a complexa estrutura seriada das possíveis permutas. Mostrarei a seguir que a escolha de um tema para uma fuga aceitável também implica uma compreensão intuitiva e não-intelectual das muitas combinações polifônicas que tal tema possa atacar. Pode-se afirmar como uma lei geral psicológica que toda busca criadora significa mostrar à visão interior uma multidão de possíveis escolhas que derrotem completamente a compreensão consciente. A criatividade permanece estreitamente ligada ao caos do processo primário. Depende inteiramente de nossa reação às nossas faculdades racionais se nos vamos defrontar com o caos ou com uma ordem altamente criadora. Se elas podem ceder à mudança de controle de uma focalização consciente para uma triagem inconsciente, o deslizamento do domínio consciente é apenas registrar (sentido). A momentânea ausência do espírito será esquecida na medida em que a mente criadora voltar à superfície com uma visão íntima reconquistada. Se, no entanto, as faculdades de superfície reagirem com rigidez defensiva e insistirem em julgar o conteúdo de dediferenciação desde seu próprio e restrito foco, então o imagismo da visualização de baixo nível, mais espalhado e difundido, nos impressionará como vago e caótico. Na doença, as faculdades de superfície tendem a reagir defensivamente dessa maneira e também a desabar catastroficamente quando tentam resistir ao ímpeto de fantasias e imagens não-diferenciadas. O pavor esquizóide ao caos se torna numa terrível realidade psíquica, ao mesmo tempo em que o ego se desintegra.

Vamos primeiro tratar do bom funcionamento do ego criador e observar a sua fecunda alternação entre modos de funcionar diferenciados e não-diferenciados. Qualquer busca criadora, de uma nova imagem ou idéia, envolve o exame de possibilidades que às vezes chegam a números astronômicos.

pesq-
criadora

A escolha correta entre esses números não pode ser feita por simples exame de cada possibilidade que surja durante a busca, pois se tentarmos isso estaremos perdidos. Uma busca criadora se parece a um emaranhado com muitos pontos nodais (Figura 4). De cada um desses pontos se irradiam muitos caminhos possíveis em todas as direções e que levam a novas encruzilhadas onde surge outra rede de caminhos de toda sorte. Cada um desses pontos tem a mesma importância crucial para o progresso subseqüente. A escolha se tornaria fácil se pudéssemos comandar uma vista aérea de toda a rede de pontos nodais e de caminhos radiais ainda pela frente, mas isso nunca acontece. Se pudéssemos traçar um mapa do caminho à nossa frente já não seria preciso qualquer outra busca. Dessa forma, o espírito criador tem que tomar uma decisão quanto ao caminho a seguir sem contudo possuir todas as informações necessárias para tal escolha. A estrutura de um problema matemático é um exemplo muito nítido. O criador tem que examiná-lo detalhadamente, sem qualquer esperança de conseguir uma visão clara. Digamos que uma equação algébrica tem que ser transformada por um número de etapas consecutivas até que assuma a forma que possa ser reconhe-

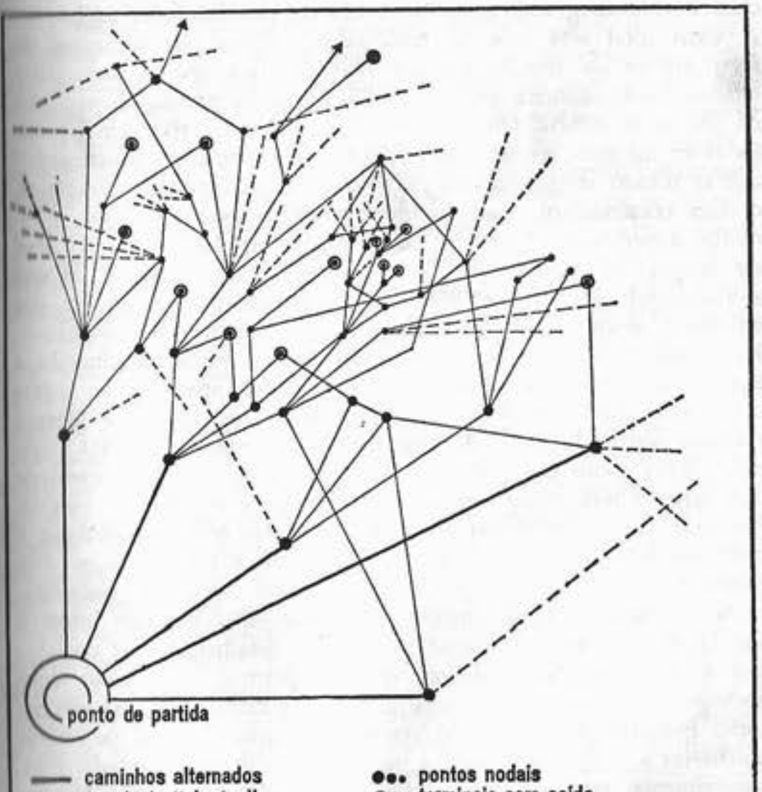


Figura 4. Um emaranhado (estrutura seriada) de uma busca criadora. O espírito criador tem que avançar em uma frente ampla deixando muitas opções em aberto. É preciso que ele ganhe um ponto de vista que abranja toda a estrutura do que tem pela frente, sem conseguir focalizar possibilidades isoladas.

cida como a solução de certo problema não-resolvido. Cada transformação possível abre um número ilimitado de novas transformações, algumas fecundas e outras que acabam em um beco sem saída. Está claro que existem regras estritas que governam as transformações algébricas, mas elas não dizem quais são as transformações possíveis que se mostrarão férteis no final. Para que se possam avaliar as possibilidades fecundas de cada nova medida será preciso que, de alguma forma, nos antecipemos a todo o caminho que temos pela frente, sem que, todavia, seja possível encontrar uma solução i-portante

Deus!

clara devido ao grande número de mútuas possibilidades exclusivas. A soma total será uma estrutura seriada típica que extravasa do foco estreito da atenção normal. Isso significa que o matemático criador, como acontece em todos os verdadeiros problemas originais na arte e na ciência, tem que tomar as decisões certas sem possuir todas as informações de que necessita. O matemático Hadamard,[15] que se tornou interessado na psicologia do pensamento matemático, declara taxativamente que qualquer tentativa para visualizar o caminho a percorrer só nos faz seguir pistas erradas; a decisão deve ser deixada ao inconsciente. Isso implica a minha hipótese de que a visualização inconsciente está mais preparada para a triagem das estruturas seriadas complexas de um novo argumento matemático. Hadamard admite que o estudante não pode começar eliminando a sua atenção consciente. Primeiro, ele tem que aprender as regras conscientes que governam a transformação matemática e deverá conferir bem cada passo de acordo com tais regras. Chegará, contudo, certo ponto em que ele terá que se haver com a criatividade que surge e será então forçado a abandonar a visualização precisa. Em lugar de se concentrar em cada passo, ele terá que alcançar e compreender a estrutura total do argumento em comparação com qualquer outra estrutura possível. Terá que visualizar sincreticamente a estrutura total, embora não possa olhar bastante longe à sua frente para ver claramente as escolhas detalhadas e as decisões que o esperam. Nas palavras de Wittgenstein: sua visão deve abranger tudo, embora não veja os detalhes claramente. Hadamard, como Poincaré antes dele, declara categoricamente que é necessário obscurecer a própria consciência para tomar a decisão acertada, mas, naturalmente, essa consciência vaga não é suficiente se não levar a uma mudança de atenção de visão não-focalizada de baixo nível.

A dissociação esquizóide das funções do ego incita uma necessidade excessiva de visualização clara e é característica de uma personalidade rígida não-criadora que não pode prescindir de seu domínio sobre as funções de superfície. Ironicamente, o ensino acadêmico habitualmente dá muito valor à precisa visualização do processo usado e aos seus resultados. Um bom profissional em qualquer esfera de saber se torna notável quando controla com perfeição o processo de trabalho, e espera-se que ele se dê conta do que tem pela frente e escolha os caminhos mais diretos para o resultado desejado, ambições essas que são dignas de elogios nos principiantes, mas que se tornam sem sentido e prejudiciais logo que o profissional tem que resolver algo verdadeiramente original. Aí já ele pode ter somente uma visão que abranja tudo, embora não claramente detalhada, da mesma forma que a misteriosa visão sincrética que pode ser precisa na percepção de uma estrutura total cujos componentes sejam intercambiáveis.

A necessidade exagerada de clara visualização será até mesmo prejudicial no desenrolar de jogos de simples combinações assim como o bridge ou o xadrez. Os jogos baseados em combinações não divergem da operação criadora. Exigem também a triagem de estruturas seriadas para que se possa decidir sobre a estratégia a seguir. Um jogo de bridge pode-se desenvolver de muitas formas, conforme a distribuição das cartas, e para jogar certo é preciso que se levem em conta todas as possibilidades nessa distribuição. Tudo o que pode acontecer com isso representa estruturas seriadas típicas. Eu próprio, como máu jogador que sou, tenho que considerar todas as constelações possíveis, uma por uma, para afinal acabar fazendo o lance errado. O meu fracasso é devido a não poder ampliar o estreito foco da atenção normal de todo dia e somente poder considerar uma distribuição de cada vez. O jogador experimentado, possuidor de um misterioso domínio sobre as cartas, pode considerar todas as distribuições importantes num relance, como se tivesse tudo dentro de sua visão. Se lhe perguntássemos como conseguiu o seu feito e o que se passara em seu espírito ao examinar a "estrutura" de certa jogada, é possível que ele não soubesse responder. Sua atenção estava desligada e enevoada, enquanto a triagem inconsciente trabalhava nas profundas camadas de sua mente. Qualquer tentativa para uma visualização mais precisa seria para ele mais confusa como acontece em uma busca criadora. Se no momento crucial da escolha procurarmos avaliar uma situação com muita clareza, estaremos automaticamente estreitando o objetivo de nossa atenção e assim nos privando da faculdade de triagem de baixo nível de que depende a escolha acertada.

Os jogos raramente representam uma atividade criadora, pois aí o número de escolhas possíveis, por maiores que sejam, é limitado pelas regras do próprio jogo. Esse limite não existe na obra criadora, pois ela gera as suas próprias regras que só podem ser conhecidas depois de terminado o trabalho. A estrutura seriada da busca deve sempre conter variáveis desconhecidas e o espírito criador deve, de alguma forma, poder acomodá-las sem prejuízo à precisão. Quando eu disse que o pensamento criador implicava a capacidade de tratar com material de natureza imprecisa com a maior precisão, o que eu tinha em mente eram essas variáveis abertas. Já mencionei como a percepção gestaltista tende a fechar brechas e eliminar imperfeições que marcam um material de outra forma coerente e simples. Por exemplo, é difícil perceber dentre uma fileira de círculos perfeitamente iguais o círculo imperfeito que tem uma ligeira falha na sua circunferência. A "lei de fechamento" postulada pela teoria gestaltista sempre tenderá a terminar e simplificar as imagens e conceitos do pensamento consciente. Ela torna difícil, se não impossível, para o pensamento racional tratar de material "aberto" sem arrematá-lo prematuramente. Uma revisão secundária poderá dar a tal material maior precisão e solidez do que ele, na verdade, possui, e isso nos poderá levar a resultados errados. Uma visualização de baixo nível, em comparação, estaria mais prèparada para tratar com formas abertas e assim evitar as armadilhas preparadas pela "lei de fechamento". Os geômetras, os arquitetos, os lógicos que quase só tratam com material de uma forma quase perfeita, precisam aprender a se precaver contra essa lei. Todos têm a tendência para "idealizar" o seu material e são intolerantes, muitas vezes, para com a fragmentação. Por exemplo, os lógicos, preocupados como são pelas imperfeições da linguagem corrente, procuram aperfeiçoá-la e torná-la um instrumento ideal para descrever a verdade e a realidade. Em sua última obra, Wittgenstein reconheceu que sucumbira a esse desejo de idealizar a linguagem e a uma necessidade quase compulsiva para lhe dar um máximo de clareza. Rejeitou o seu famoso *Tractatus*, um livro em que reside a maior parte de sua reputação. Ele havia pensado primeiro que poderia descrever a precisão inerente à linguagem comparando a sua estrutura lógica com a estrutura de um quadro. Foi essa a famosa "teoria do quadro" relativa à linguagem. Ele pensava que um quadro consistia em elementos cuja estrutura podia ser analisada e igualada com a realidade numa forma objetiva, o que um pintor julgaria um tanto ingênuo. Esperava que a estrutura lógica da linguagem tivesse uma afinidade igualmente precisa com a realidade. Sabemos agora — depois de Gombrich — que o realismo pictórico não proporciona qualquer dessas afinidades objetivas, de um para um, entre os seus elementos e a realidade. Ele se baseia inteiramente na aprendizagem dos "esquemas" convencionais. No fim de sua vida, Wittgenstein rejeitou a sua teoria pictórica da linguagem. Em seu livro *Philosophical Investigations*[35] (as citações de parágrafos que se seguem se referem a esta obra) ele a substituiu por outro modelo. A linguagem é um jogo cujas regras temos que elaborar na medida em que seguimos em frente (parágrafo 83). Ele trata aqui do uso criador da linguagem. Já vimos como, geralmente, ao usar imagens como formas criadoras (as palavras são apenas um caso específico de elaboração de imagens mentais), estamos formulando nossas regras do jogo à medida que progredimos, e uma visão clara de seu uso só surgirá depois que houver terminado a busca criadora. A Lógica clássica só trata do imagismo bem definido da palavra que se encontra depois que termina a busca, e novos discernimentos têm que ser moldados em uma exposição claramente definida para comunicar aos outros as novas descobertas. Wittgenstein, apesar de seus protestos de não ser um psicólogo, preocupava-se seriamente com a mesma Psicologia de Profundidade de espírito criador que também havia preocupado Hadamard e Poincaré. A Filosofia muitas vezes antecipa assuntos de pesquisa que

são mais tarde enquadrados em uma nova ciência em desenvolvimento. Acredito que as últimas teorias de Wittgenstein só serão completamente compreendidas quando forem compreendidos os problemas de Psicologia de Profundidade que se encontram implícitos na sua portentosa luta com a linguagem. Ouçamos as suas próprias palavras. No parágrafo 126 das *Philosophical Investigations*, ele fala da estrutura de nossos pensamentos como ela existe antes que uma descoberta esclarecedora seja feita e quando ainda haja contradições a serem resolvidas. Diz ele que não compete ao lógico resolver e esclarecer tais contradições e sim permitir uma visão de amplitude (*übersehbar*) do inquietante estado de coisas antes que a contradição seja resolvida (parágrafo 125). A meu ver, o inquietante aspecto da linguagem nesse sentido é a ambígua estrutura seriada de tentativas mutuamente incompatíveis para uma solução final. Essas possibilidades mùtuamente contraditórias têm que se situar em uma visão de amplitude (*übersehbar*). Isso está de pleno acordo com o meu conceito de uma visão não-diferenciada e não-focalizada inerente a qualquer busca criadora. Embora pareça vaga, ela deve ser, não obstante, precisa e ampla. Torna-se evidente quão difícil foi para Wittgenstein comunicar o seu discernimento quando se nota a tradução falsa da palavra *übersehbar*, feita pela discípula G. E. M. Anscombe. Ela lhe deu o significado de "perspícuo" ou "claro" (parágrafos 122 e 125), uma inclinação perigosa e enganadora em direção à necessidade de "pureza cristalina" e clareza que Wittgenstein ansiava rejeitar como uma idealização obrigatória da linguagem. O dilema no uso de símbolos em uma busca criadora não significa que o seu uso seja vago ou falho de clareza (o que é muito difícil de evitar), mas que essa vacuidade de detalhe não nos impeça de conseguir uma visão precisa e ampla do problema. Essa formulação é quase idêntica à descrição de Hadamard da necessidade de percepção da estrutura total de um argumento matemático que deva ser rigoroso, embora não possamos ter uma visão clara de todos os passos que compõem a estrutura total. Encontramo-nos mais uma vez de volta ao dilema do sincretismo; uma percepção precisa e ampla de uma visão total em que os elementos sejam variáveis e intercambiáveis. *Somos* capazes, diz Wittgenstein, de compreender uma palavra "num relance", embora o seu preciso significado não esteja ainda bem definido, mas surja somente através de todo o uso subseqüente do vocábulo (parágrafo 139). Os seus seguidores muitas vezes tornaram sem sentido os ensinamentos de seu mestre ao interpretar o que ele dizia como a defesa de um pensamento confuso. Até mesmo algo muito vago pode ser enunciado com precisão. O significado de uma palavra está no seu uso futuro, mas mesmo assim esse significado deve já estar presente quando percebemos o seu sentido num relance "embora não esteja presente" (parágrafo 197). Nunca precisamos conhecer todo o uso de uma palavra para poder compreendê-la num relance. Muitas vezes o que acontece é que a informação detalhada ainda não está lá. O importante é que saibamos como nos haver no jogo da linguagem, embora, como nos jogos de verdade, não possamos antecipar todos os movimentos possíveis que sejam permitidos pelas regras que ainda estamos elaborando.

O paradoxo de Wittgenstein se resolve com a introdução do conceito de triagem inconsciente. Em estado consciente, jamais conseguiríamos perceber todos os usos futuros de uma palavra, mas isso pode ser feito pela triagem inconsciente. Poderá haver complicações em casos onde todos os futuros usos objetivos ainda não existam e estejam portanto fora do alcance da triagem inconsciente. Temos que apresentar isso de uma forma mais sofisticada: a triagem inconsciente — em contraste com o pensamento consciente que necessita de modelos gestaltistas herméticos — pode-se ocupar de estruturas "abertas" com fronteiras indefinidas e que só serão traçadas com precisão adequada no futuro desconhecido. O legislador se vê obrigado a usar palavras exatamente dessa maneira, pois tem que antecipar os usos de seus termos legais que possam vir a se tornar necessários devido a desenvolvimentos econômicos e sociais em um futuro imprevisível. O arquiteto, ao desenhar um edifício funcional, também tem que antecipar uma porção de usos possíveis para o mesmo e que também são, em parte, determinados por fatores futuros imprevisíveis. Em resumo, essas formas abertas podem absorver legítimos "acidentes" que se encontram completamente fora de qualquer planejamento racional. Os novos e ainda não definidos termos científicos, as boas leis e os bons edifícios só encontram "definição" por ocasião de seu uso posterior. No entanto, em todos esses casos — no uso lógico de palavras, na formulação de códigos legais e no desenho de edifícios — o pensamento criador tem que perceber num relance a função total de seu trabalho separando-a de seus usos mais detalhados. A única coisa necessária é que o jogo criador seja sabiamente manipulado. Uma visualização precisa, ou ainda pior, um grande esforço de atenção em procura de uma clareza cristalina onde ela não existe, só trará resultados errados ou impraticáveis.

No ensino de línguas estrangeiras, podemos começar fazendo que o aluno aprenda gramática e sintaxe, pois isso lhe fornece regras precisas para formar frases completas com as palavaras soltas que ele já sabe, o que constitui o material básico de qualquer idioma. Se o estudante se tornar muito satisfeito com o cômputo mecânico de suas sentenças, já lhe será mais difícil perceber o espírito de uma língua viva, o que só poderá ser feito por meio de uma triagem da ilimitada gama de constelações em que se enquadram as palavras no seu uso cotidiano. Está claro que essa triagem desafia a análise consciente e não pode ser ensinada como tal, dependendo da constituição psicológica do estudante se lhe poderia fazer mal a importância demasiada dada à análise gramatical e se isso deveria ser substituído por um sistema mais intuitivo para perceber o idioma de forma mais ampla. Essas mesmas decisões devem ser aplicadas quando quisermos estabelecer os horários para uma escola de arte. Mesmo quando reconhecemos os méritos da análise racional e do trabalho intuitivo, a sua combinação em certos casos não deveria apresentar dificuldades insuperáveis. Será preciso que se encontrem meios para estimular as sensibilidades de baixo nível e a verdadeira espontaneidade sem que seja preciso derrubar as tendências gestaltistas que apóiam a razão. No entanto, sempre que nos defrontarmos com uma rigidez defensiva em um estudante de arte, talvez nos seja possível encontrar meios para resolvê-la e esclarecê-la, fazendo desaparecer as racionalizações que forem apresentadas para justificá-la. Já mencionei uma atitude defensiva dessa espécie quando discuti o desejo do estudante imaturo de conseguir pleno controle consciente do processo de trabalho. Podemos neutralizar ou contornar as defesas fazendo que o estudante volte sua atenção imediatamente para os fatores incontroláveis na arte, tais como a emergência do espaço pictórico ou a disciplina oculta que governa aquela parte da música que imperceptivelmente destorce o diapasão articulado, o ritmo e a intensidade. Não podemos desencorajar, logo de saída, a ambição de um jovem pianista que deseja conseguir o controle físico de seus dedos. As diferenças anatômicas entre a ação muscular dos cinco dedos são tais que é extremamente difícil dar-lhes um peso igual sobre as teclas de um piano, o que só é possível conseguir por meio de exercícios diários. Ao fim disso, já o pianista se torna capaz de tocar as escalas com uma regularidade absoluta de velocidade e intensidade, mas se ele chegar a um controle muito absoluto correrá o risco de não dar a devida atenção às irregularidades mais sutis de seu desempenho. Existe o que chamamos de a "sabedoria do corpo humano". O pianista nunca deve perder o costume de ouvir a ação de seus próprios dedos da mesma forma que um violinista também deve prestar atenção ao seu diapasão e um pintor deve saber como operar com seus pincéis. Sendo fixo o diapasão das cordas do piano, o mau pianista controlará apenas a sua ação muscular e esquecerá de ouvir as aparentes imperfeições de seu desempenho, como por exemplo o *rubato* que imperceptivelmente destorce a rigidez férrea da cadência. Não é possível ensinar essas distorções orgânicas de ritmo como também não é possível consegui-las pelo controle consciente. Isso faz parte do tecido inarticulado que só pode ser delineado por uma disciplina de forma inconsciente. O pianista caprichoso deseja adquirir primeiro a necessária habilidade profissional para regularizar e igualar a ação de seus dedos. Se não se der conta das inflexões espontâneas de seu desempenho, ele estará matando o espírito da música viva. Não estará ouvindo o que lhe diz o seu próprio corpo nem estará respeitando a vida independente de seu trabalho, e a conseqüência inevitável disso será o seu fracasso como artista. A criatividade está sempre ligada ao momento feliz em que podemos esquecer todo o controle consciente. O que nunca se compreende bem é o legítimo conflito entre duas espécies de sensibilidade, o intelecto consciente e a intuição inconsciente. Uma sensibilidade viverá da outra, sempre que a rigidez do ego produzir a sua dissociação, e isso será aumentado com um mau ensino de arte e uma espécie errada de ambição.

Igsue

Não representa vantagem alguma se o pensamento criador tiver que tratar com elementos que são intrinsecamente precisos como diagramas geométricos ou arquitetônicos. As formas quase perfeitas destes se valem muito do princípio gestaltista e de sua lei hermética, e resistem à diferenciação necessária a uma frutífera triagem inconsciente. Hadamard chegou à conclusão de que o uso de diagramas em Geometria — naturalmente que me refiro às invenções criadoras — pode levar a caminhos errados porque a sua nitidez também apresenta possibilidade de obscurecer a complexidade (a estrutura seriada) de um problema. Ele se exercitou para ignorar a boa "gestalt" de tais diagramas e propositadamente desviou a sua atenção para alguns detalhes insignificantes. A destruição subjetiva da boa "gestalt" é necessária até mesmo se o material a ser usado objetivamente possui essas boas qualidades.

Em um cômputo mecânico não-criador, sujeito a regras fixas, a visualização precisa, longe de ser ruim, será de grande ajuda para quem realiza o cômputo. Hadamard sugere que a Geometria grega perdeu o seu ímpeto criador nos tempos helênicos devido à sua visualização muito precisa. O resultado foram gerações de hábeis computadores e geômetras práticos, mas nenhuma de verdadeiro geômetra. O desenvolvimento da teoria geométrica cessou por completo. Foi Descartes quem rompeu o impasse acabando com a visualização precisa e a sedução de nítidos diagramas; inventou a Geometria analítica que só expressava as relações geométricas por números. Hoje em dia a Geometria não-Euclidiana não permite a visualização precisa de um painel de espaço estável. Estamos enfrentando um entrelaçamento dinâmico entre diversos sistemas de espaço intercambiáveis, o que torna impossível uma focalização precisa. Não é de admirar portanto que a intuição de espaço seja um dos mais raros dons entre os matemáticos.

Também entre os arquitetos ela é rara, pois nunca chegaram a se dar conta plena das dificuldades da visualização do espaço. Seu fracasso no ensino do bom desenho é tão grande que, pelo menos, uma grande escola de Arquitetura já deixou de lado qualquer espécie de esquema ou desenho por algum tempo até que se apresentasse outro estágio de educação mais geral sem necessariamente ser visual. Isso representa a falência da educação. A representação diagramática de uma estrutura arquitetônica pode servir a dois propósitos. Pode servir como a exposição de um desenho acabado ou como uma ajuda visual à procura de algo que ainda não foi solucionado. Se for usada como um instrumento criador para a invenção, deverá permanecer vaga e aberta para que não chegue a uma solução fora do tempo. Em outras palavras, o uso não-criador de diagramas para exposição não deve ser confundido com o seu uso criador na visualização de tentativas vagas e incertas para novas soluções de um problema. Um jovem estudante de Arquitetura contou-me certa vez do horror de seu mestre quando ele começou a considerar um problema de desenho concentrando-se primeiro em um detalhe de elevação antes de levar em conta a planta baixa. O ensino acadêmico tem o costume de dar grande valor aos poderes de visualização precisa, não somente nas artes, mas também na música e na ciência, e certamente ainda na Lógica, como mostra a luta inglória de Wittgenstein. Eu explicaria essa exigência insistente de precisão no ensino acadêmico como sendo um processo defensivo secundário em um sentido psicoanalítico; as faculdades de superfície que não são levadas a sério procuram suprimir a triagem inconsciente para assim reter o completo controle do processo de trabalho. O necessário esmaecimento da focalização consciente é considerado como um perigo e uma ameaça de completo caos. Esse pavor pode ser apenas outro aspecto da incompreensão mais geral da participação do inconsciente no trabalho criador. Como eu já disse, a aceitação por Wittgenstein da imprecisão no linguajar cotidiano é muitas vezes interpretada erradamente como sendo uma defesa de um pensamento confuso. O processo que Hadamard recomendou no uso de diagramas em Geometria desloca a ênfase dos pontos importantes para os detalhes insignificantes. Como seria fácil interpretarmos esse conselho como um encorajamento para o caos! O deslocamento da ênfase apropriada é uma técnica típica do processo primário. Não é fácil para os acadêmicos estéreis aceitar que as técnicas do processo primário sincrético são mais necessárias do que a clareza analítica de detalhes para que o pensamento criador possa controlar as enormes complexidades de seu trabalho. Também não acredito que meus argumentos os convençam.

2.ª PARTE

O CONFLITO CRIADOR

4

O Motivo Fértil e o Feliz Acidente

A PESQUISA criadora se processa por passos e estágios; cada um deles representa um resultado provisório que ainda não pode ser ligado a qualquer solução final. Mesmo que se forneça logo a solução proposta, como acontece na busca pela prova de uma proposição de tentativa, o caminho para ela é desconhecido. Euler, que tinha um jeito todo especial para inventar novas provas, muitas vezes escolheu as rotas mais escusas que, num nível consciente, nada tinham a ver diretamente com o resultado final. Inventava símbolos obscuros cujas funções precisas só surgiam depois que a prova estava completa. Esse uso de símbolos está perfeitamente de acordo com Wittgenstein em sua descrição de um uso criador de linguagem em que o sentido exato (função) das palavras só se tornaria conhecido no seu uso final. O pensamento criador tem que tomar decisões provisórias sem conseguir visualizar a sua precisa afinidade com o produto acabado. Já descrevi como ele consegue extrair desse material semi-acabado informações que são muito mais do que o seu valor aparente. Conserva a sua visualização consciente intencionalmente imprecisa e envolta em nuvens e deixa que a triagem inconsciente o guie ao longo do seu caminho.

Um crítico americano se queixou a mim do conceito usual de pintura de ação que se preocupa exclusivamente com os músculos. Dizia que, embora fosse verdade que o pintor de ação não podia prever com precisão o resultado final, ele se preocupava sempre com o estado de seu quadro em todos os seus estágios, pois cada um deles lhe impunha novas escolhas e decisões que eram imprevisíveis logo de saída. Espero que o leitor já tenha reconhecido que essa espécie de descrição serve para qualquer forma de trabalho criador. No entanto, será querer obscurecer o próprio problema se dissermos que o espírito criador é indiferente quanto ao resultado final. O pesquisador de mentalidade criadora se preocupa muito, naturalmente, com o efeito que suas decisões provisórias possa causar ao resultado final, mas a expectativa é um ônus com que ele tem de arcar. Stanley W. Hayter, o pioneiro da gravura moderna, descreveu uma vez numa conferência como conseguira, em suas aulas, dominar o profissionalismo tacanho da gravura tradicional. Ele instruía seus alunos para que trabalhassem em estágios sucessivos sem planejar antecipadamente a composição. Em cada estágio, aparecia algum novo motivo ou processo técnico. Os estudantes tinham que inventar primeiro um motivo único para depois equilibrá-lo com um contramotivo que enriquecesse o primeiro e acrescentava, a cada passo, novas idéias e técnicas. Havia uma misteriosa coesão lógica no crescimento gradativo da composição. Cada passo tinha a mesma importância crítica, embora isso não se percebesse com precisão na ocasião. Se o aluno fizesse a coisa certa, isso apressaria o fluxo de idéias, mas se êle tomasse o caminho errado suas idéias logo se extinguiriam e o trabalho pararia prematuramente. Como em todo trabalho criador, o estudante tinha que tomar a decisão correta, embora não possuísse, na hora, a informação necessária.

Um "motivo" verdadeiramente fértil, tanto na música ou no drama como nas artes plásticas, tem muitas vezes algo incompleto e vago em volta de sua estrutura. Traz a marca da visão não-diferenciada que a criou em primeiro lugar e que orienta o seu uso. Sua estrutura aberta imperfeita está muito longe da forma nitidamente compacta do material lógico, geométrico e arquitetônico que serve às necessidades gestaltistas da visão consciente. Um motivo fértil, por meio de sua estrutura não-diferenciada, muitas vezes recusa uma satisfação estética imediata e, como justificativa para isso, aponta para o seu maior desenvolvimento no futuro. Um bom tema musical raramente é uma boa e expressiva melodia, mas uma vez que tenhamos ouvido toda a sua execução talvez já não nos preocuparemos mais, em retrospecto, com o que o tema tem de ruim ou de imperfeito, pois tudo isso se justifica pelos últimos desenvolvimentos, sendo mesmo possível que eles já se encontrassem incorporados no tema original. A lei gestaltista de "clausura" que orienta, nossa visão de superfície sempre fará tudo para eliminar as imperfeições e polir prematuramente a estrutura, impedindo assim novos desenvolvimentos. É tão difícil nos agarrarmos às imperfeições de um bom tema como inventá-lo originariamente. Felizmente, o criador espiritual se sente à vontade nesses profundos níveis mentais onde o princípio gestaltista já não exerce mais pressão. Para ele, qualquer pedacinho insignificante de uma melodia pode conter a chave de toda a estrutura que virá a surgir, e com muito mais segurança do que uma melodia bem acabada ou uma composição elaborada com o máximo cuidado. Há um princípio geralmente aceito na educação artística segundo o qual o estudante deve aprender a resistir à atração estética de algum detalhe feliz que foi alcançado muito cedo; ele deve ser capaz de destruí-lo para assim salvaguardar a integridade do todo. Um poeta inspirado deve aprender a eliminar as oportunidades de uma frase pomposa da mesma forma que o compositor também deve resistir à sedução da sonoridade sem valor, que agrada ao nosso amor pela beleza e em última instância às exigências do princípio gestaltista (consciente).

É impossível fazer uma análise da futura fertilidade de um motivo. Isso é um fato, mesmo onde existem regras para o seu desenvolvimento como numa fuga ou num soneto. A escolha de um bom tema para uma fuga é algo extremamente importante, mas não existem regras conscientes que ajudem a fazer a escolha certa. Seria preciso que esquadrinhássemos intuitivamente toda a complexa tessitura polifônica com a qual ele se entrelaça. Bach era muito admirado pela facilidade com que inventava ou tomava emprestado um bom tema. Esse seu dom parecia tão extraordinário para os seus contemporâneos que chegaram a acreditar que ele tivesse alguma espécie de receita secreta que lhe havia sido transmitida através das gerações de sua grande família. Naturalmente nada disso existia, mas esse relato faz sobressair o nosso reconhecimento tácito de que a análise racional de um motivo não pode avaliar os seus usos futuros. Achamo-nos frente a frente com o mesmo problema já tão bravamente levantado por Wittgenstein no uso lógico das palavras.

Não há qualquer receita definida para quebrar a regra perniciosa do desígnio preconcebido e para liberar a visão difusa e desarticulada do inconsciente. Miguel Ângelo, que foi um artífice supremo, começava às vezes com um esquema inteiramente tradicional, mas em suas mãos esse mesmo esquema crescia e assumia proporções gigantescas. Adrian Stokes, em seu livro *Michelangelo, A Study in the Nature of Art,*[31] apresenta uma explicação convincente como, inconscientemente para o próprio Miguel Ângelo, as formas realistas de seus homens nus se projetavam aumentadas e distendidas como símbolos inconscientes de sua dupla sexualidade com as características masculinas e femininas entrelaçadas. Ele explica a *terribilità* de Miguel Ângelo por essa ambigüidade inconsciente, que anula a compreensão racional e assim desperta a ansiedade. Beethoven é freqüentemente comparado a Miguel Ângelo, mas, se aceitarmos as provas de seus livros de notas, o seu método de composição era muitas vezes diferente. Da mesma forma que Miguel Angelo, ele chegava finalmente a estruturas em grande escala, mas nem sempre partia da estrutura total deixando que ela rompesse o que a continha. Adotava muitas vezes algo parecido com um método "taquista" (do grego, *rápido*), em que provocava e perseguia pequenos trechos de melodia desarticulada, sem importância própria, até que se entregassem, muitas vezes depois de uma luta de anos, frases distendidas e movimentos completos e talvez até mesmo toda a própria estrutura. O terceiro movimento (lento) da *Hammerclavier Sonata* até hoje me assombra pela repentina viravolta que se rompe na ampla e magnífica *cantilena* produzindo uma ruptura melódica e harmônica. Os seus livros de notas nos dizem que aquilo que Beethoven anotou em primeiro lugar foi essa abrupta transição e não o largo tema do adágio (Figura 5). Que coisa estranha: uma transição entre melodias que ainda não existiam! Foram melodias que só mais tarde surgiram dessa ruptura entre elas. Beethoven nunca reviu o rompimento enquanto se preocupava em aperfeiçoar as amplas melodias. Temos aqui um bom exemplo de uma idéia destruidora inarticulada que orienta e desvenda as estruturas de grande escala. Uma melodia perfeitamente articulada e bem entretecida pertence sem sombra de dúvida ao consciente. Um fragmento incoerente, um elemento de forma destruidora tem melhores possibilidades de romper o estreito foco do pensamento intelectual e produzir uma fissura na superfície lisa da mente que leva às profundezas do inconsciente.

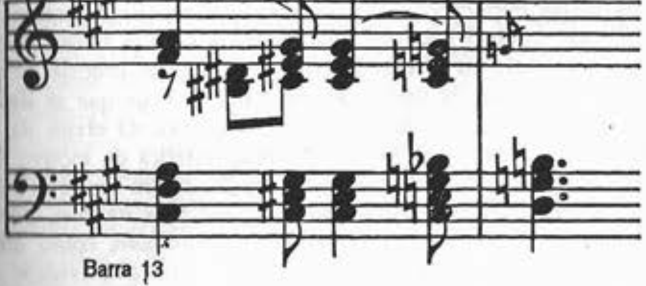


Figura 5. A ruptura no terceiro movimento da **Hammerclavier Sonata.** O si natural alto depois da pauta rompe completamente a linha melódica, e a appoggiatura somente realça a ruptura e não liga o si alto à frase anterior. Muitos privando tanto a cantilena inicil de seu quente appssionato privando tanto a cantilena inicial de seu quente appasionato como a frase intermediária de sua frescura.

Não estou querendo defender o uso de trechos e pedaços de contextos como motivos artísticos. O caos em si não tem mérito algum. Não há dúvida de que representa uma vantagem se um motivo carecer de qualidades objetivas de boa "gestalt" e puder repelir mais facilmente uma atenção exclusivamente consciente. O fato de ser uma melodia bem acabada ou uma imagem nítida e perfeita não exclui o seu uso como um motivo fértil, só que se torna mais difícil resistir às atrações da atenção superficial. Para que se possa desenvolver um belo motivo dessa natureza talvez seja necessário fragmentá-lo e destorcê-lo primeiro para que ele possa entrar nos níveis mais baixos não-diferenciados, em que se fazem as imagens. Isso é o que freqüentemente acontece na seção de desenvolvimento de um movimento numa sonata clássica. É possível que o tema seja uma bela melodia ampliada. O desenvolvimento muitas vezes significa um despedaçamento sem levar em consideração as suas frases coerentes em um quase ataque frontal ao princípio gestaltista, que não consegue salvaguardar a sua integridade. Não é a estrutura objetiva do tema que tem importância, nem tampouco as suas boas ou más qualidades gestaltistas, e sim o uso subjetivo a que ela é submetida. O pensador criador ao contemplar a "gestalt" muito precisa e compacta do tema deve poder fracioná-la ou trabalhar as suas finalizações para que se torne um material mais maleável semelhante às estruturas seriadas da visão de baixo nível. Uma frase musical bem trabalhada possui essa dupla natureza. Tomada isoladamente, ela pode representar uma imagem precisa de conteúdo próprio que proporcione uma satisfação estética imediata, mas, mesmo assim, terá que ser obliterada como uma verdadeira imagem para que se transforme na completa tessitura estampada ou tecida de uma fazenda. Não seria agradável olhar para um pedaço de fazenda e ver as mesmas coisas duplicadas em toda a sua extensão. O motivo têxtil para ser apresentável deve ser submergido e as suas bordas externas devem-se esmaecer ao se entrelaçarem com as suas próprias réplicas, de uma forma parecida com a de um tema de fuga que se liga a si próprio para tecer a sua rica estrutura polifônica. O efeito da tessitura é qualitativamente diferente da atração estética do motivo único. Todo o esforço criador participa da invenção de um motivo singular, mas a sua transformação final não pode ser prevista com precisão. O desenho têxtil, da maneira como é hoje ensinado, como um humilde ramo da arte comercial, não conduz à imaginatividade ou à criatividade. Mostra-se demasiado preocupado com os tecnicismos mecânicos da chamada "repetição" (que é a repetição polifônica do motivo). O estudante não consegue perceber o imenso desafio criador apresentado pela invenção de um motivo verdadeiramente original. O estudante em geral, sempre preocupado com o preciso enquadramento da repetição, sentir-se-á aborrecido em vez de deliciado pela transformação total de seu lindo motivo que se mistura em todo o padrão que surge. O que seria necessário (mas que nunca se faz) seria treiná-lo para olhar para um motivo tendo sempre em mente duas alternativas. Ele tem o direito de apreciá-lo como a pequena imagem que na realidade é, mas esse prazer não deve interferir na sua mais importante avaliação como um elemento de crescimento de onde sairá toda a tessitura que está por nascer. A análise consciente não o ajudará. Será preciso que ele apague na sua visão subjetiva a "gestalt" muito precisa e compacta do motivo para transformá-la em algo confuso e desarticulado que consiga o mérito estético apenas por sua obliteração final.

Os motivos conservam a sua fertilidade somente se a sua ligação com o resultado final permanecer obscura, pois de outra forma se tornam apenas em um conjunto de montagem mecânico. Já mostrei como o desenho arquitetônico é prejudicado por sua tendência a visualizar com precisão e pelo seu abuso de ajuda proveniente de diagramas como plantas baixas, elevação etc. Essa ajuda visual parece permitir uma apresentação precisa do problema arquitetônico, mas a verdade é que apenas o obscurece. É vital para o bom desenho que se fracione o seu processo em estágios que não tenham qualquer ligação óbvia com o resultado final. As explosões criadoras na história recente da Arquitetura conseguiram livrar-se das fórmulas feitas, inventando métodos e modos destruidores que contiveram a corrida direta para alguma solução predeterminada. Durante algum tempo, qualquer desses fatores funcionais recém-descobertos servia para o que desejava. Superficialmente, o funcionalismo representa um método puramente racional e plenamente consciente para se chegar ao desenho, mas os fatores funcionais, quando ainda não bastante conhecidos, complicam o processo do desenho e tornam o seu resultado possível muito problemático. Forçam os seus autores a considerarem cada fator em estágios provisórios separados que levam a decisões também provisórias ainda não-ligadas à estrutura final. O primitivo tipo tecnológico de funcionalismo utilizava as limitações também tecnológicas impostas pelos novos materiais e novas técnicas, chegando assim a novas soluções. As modernas técnicas de construção civil logo se mostraram tão flexíveis que se tornou possível adaptá-las a qualquer espécie de estrutura. Hoje em dia, os arquitetos estão procurando fatores sociológicos que introduzam complicações, aliás bem recebidas, nos cálculos que fazem. Têm tanta necessidade disso que muitas vezes não se contentam em servir a exigências sociais já existentes, mas chegam a se considerarem como reformadores sociais criando novas reivindicações para depois satisfazê-las. Não estou depreciando esse novo funcionalismo. Por mais duvidosas que sejam as suas aspirações sociais, esses fatores desempenham bem seus papéis de catalisadores e criadores. *L'Unité d'Habitation*, de Le Corbusier, em Marselha talvez não tenha conseguido criar uma nova comunidade, mas certamente criou uma nova forma de Arquitetura que exprime o seu profundo humanismo.

O *modulor* de Le Corbusier começou como um verdadeiro motivo. Serviu como um elemento de crescimento a ser desenvolvido até chegar a uma estrutura total imprevisível. Como unidade básica estrutural, corresponde a certas formas de medidas humanas e à ordem cósmica da Seção Áurea, mas todas essas intenções conscientes têm pouca significação. O uso do *modulor* evitou que ele visualizasse antecipadamente a solução final sem grandes dificuldades. Em lugar de começar com a "casca" externa de um edifício, qualquer coisa como uma fachada estilizada, ele foi obrigado a desenvolver seu desenho de dentro para fora em estágios provisórios, partindo da menor unidade. Durante algum tempo, Le Corbusier pensou que tinha afinal inventado uma receita permanente para o bom desenho, mas aquilo só funcionou como uma criação catalisadora enquanto não permitia uma prévia visualização do resultado final, e sob esse aspecto o *modulor* teve vida curta, da mesma forma que os fatores funcionais anteriores. Os discípulos de Le Corbusier aprenderam cedo a montá-lo nas mesmas espécies de edifícios que já haviam antes construído. Não é fácil bloquearmos por muito tempo a nossa necessidade de uma "gestalt" consciente para uma visualização precisa. Um processo secundário de defesa logo contrabalançará a interrupção da visualização consciente e transformará o dispositivo destruidor original em uma montagem mecânica completamente dominada pelo consciente. Assim, a intuição e a triagem inconsciente são novamente substituídas por um planejamento racional e por previsão. O conflito criador entre os princípios opostos nunca chega a resolver-se.

Algo muito interessante e parecido com o rápido desaparecimento do *modulor* como um catalizador criador é o que encontramos na invenção do *leitmotiv* por Richard Wagner. Serviu muito bem ao seu criador, mas não forneceu a receita permanente que se esperava dele. O *leitmotiv* se parece com o *modulor* porque também ele rompeu com as estruturas parciais tradicionais da grande ópera e forçou Wagner a reconstruir a estrutura de grande escala da ópera, partindo de dentro para fora, e começando com o motivo como a menor unidade. Os diversos *leitmotivs* se relacionavam organicamente com os motivos dramáticos do enredo e eram integrados em melodia e polifonia de acordo com as mudanças de situações dramáticas. Para Wagner, os efeitos melódicos e polifônicos resultantes permaneciam imprevisíveis. Quando usou em *Götterdämmerung* os motivos que havia inventado em *Das Rheingold* vinte anos antes, sentiu-se tomado de assombro e de conturbação pela novidade do som que conseguia extrair de material já gasto. O mesmo já não aconteceu com os seus discípulos. Para eles, o *leitmotiv* tornou-se um dispositivo de montagem para construir outra forma de ópera convencional que dessa vez era o drama de música teutônica. Tudo o que era preciso era a invenção de certo número de motivos aceitáveis relacionados com incidentes no enredo e que seriam então interligados para ilustrar musicalmente o que acontecia no palco. Com isso era certo que se garantia a muito falada unidade do drama musical, mas assim mesmo o método se mostrou estéril. A conjunção propositada de motivos levou a resultados inteiramente previsíveis no sonoro estilo wagneriano.

Os cursos de desenho básico que se tornaram populares nas escolas de,arte progressistas em todo o mundo vêm agora sendo afetados pelo mesmo desânimo devido à reação do processo secundário antiintuitivo (revisão secundária). As escolas de Arte geralmente aceitam coisas novas na arte depois de um intervalo de dez a vinte anos, muito depois de já terem perdido o seu poder destruidor. O princípio da "auto-expressão livre" ainda reina nas creches e escolas infantis como um resíduo das idéias românticas e dadaístas que já perderam muito de seu significado na arte de hoje. A atual vitória arrasadora do desenho básico em nossas escolas de arte mostra que a arte abstrata já ganhou uma vitória quase decisiva, e, na verdade, já se tornou uma necessidade urgente fora dos colégios de Arte o desejo de preencher as suas já vazias formas com alguma espécie de significado novo. Quando o desenho básico foi introduzido nos dias da *Bauhaus* e na renascença da tradição *Bauhaus* na década de 1950, isso não apareceu como uma análise dissecada da pura forma vazia que é hoje predominante. No período heróico da arte abstrata, a destruição do clichê acadêmico teve um efeito libertador e hilariante. Para se produzir imagens excitantes e relevantes era bastante passar por cima dos cuidadosos métodos de composição caprichada e usar, em seu lugar, simples processos "básicos" sem qualquer objetivo definido em mente. Rauschenberg recorda a revelação que teve quando o seu mestre rasgou a sua caprichada composição e tornou a juntar os pedaços ao acaso. Hoje em dia, essa fragmentação física já não chocará, nem será tida como revelação. Os métodos de desenho básico, mesmo quando usam destruição dessa espécie, levam a resultados plenos e previsíveis, cujos exemplos podem ser vistos nas galerias de arte comercial em toda parte.

A montagem das formas mais "básicas" de todas, pontos, linhas retas, quadrados, círculos etc. é considerada altamente benéfica na educação das sensibilidades estéticas dos principiantes, embora seja difícil compreender por quê. Depois do que já vimos sobre a perigosa sedução das precisas formas geométricas e arquitetônicas, torna-se óbvio que esse é um exercício particularmente difícil de se levar a cabo. Por meio da atração que exercem sôbre o princípio gestaltista consciente, as formas geométricas podem impedir o desvio da atenção necessária para se observar uma estrutura total que surge comparada com a focalização dos elementos básicos isolados. Dificilmente a Geometria se misturará com o vazio completo que existe na visão de baixo nível. Há, certamente, muita vantagem em fazer o estudante compreender que qualquer composição, por mais complexa que seja, pode ser conseguida com a reunião de elementos simples, e isso vale para o desenho limpo e atlético, embora também possa levar a uma autodecepção, uma vez que o autor pode conseguir um controle plenamente consciente de seu processo de trabalho desde que perceba os elementos básicos. Uma preocupação excessiva com as unidades geométricas poderia tornar o artista cego à transformação qualitativa que tem lugar quando as unidades se fundem em uma estrutura total mais complexa. Pode ser intensamente excitante observar o seu crescimento orgânico, e que é completamente imprevisível quanto à natureza das unidades singulares. Sem essa sensibilidade ao crescimento dessas unidades, e sendo os elementos tratados de forma muito definida, impedir-se-á o desenvolvimento da capacidade intuitiva (sincrética) necessária a perscrutar as inter-relações em movimento constante de que depende a sua vida orgânica. Deveríamos esperar que, da mesma forma que com a Geometria ou a Lógica, a triagem intuitiva só aparece quando o estudante aprende a apagar a sua visualização muito precisa e deixa sua atenção vagar em direção a níveis mentais mais baixos, e isso é particularmente difícil com os elementos geométricos, razão por que deve ser abandonado como um método de ensino de arte básica.

O bom ensino da Arte sempre destruiu intuitivamente a superprecisa visualização do estudante. Se ele tiver aprendido a dominar bem certo meio, o mestre deverá fazê-lo passar a outra técnica nova e desconhecida que ainda possa frustrar suas intenções preconcebidas. Os estudantes rígidos podem ser profundamente perturbados por sua falta de pleno controle e desprezar acidentes e falta de jeito como resultados insignificantes e divertidos, sem sentido algum para eles. Está claro que a psicanálise já nos ensinou a considerar os acidentes de forma diferente. Freud inventou a expressão "psicopatologia da vida cotidiana", e mostrou como a fantasia inconsciente usa uma interrupção do planejamento consciente para se infiltrar e tomar conta de uma parte de nossa vida. O artista amadurecido conserva suas intenções bem flexíveis — devido à sua capacidade de se movimentar livremente entre os muitos níveis de consciência diferenciada e dediferenciada — e pode passar sem um pleno controle consciente de seu material. O entalhador ou escultor em madeira

fica encantado, e não contrariado, quando descobre que os veios internos do seu bloco de madeira gradualmente se configuram e por sua estrutura rígida não se prestam ao seu desenho original, forçando-o a modificar as suas idéias primitivas. "Acidente" é um termo muito relativo. O mesmo incidente imprevisível que pode perturbar seriamente os planos de um estudante rígido e que lhe surge como um "acidente" frustrador pode ser muito bem recebido, e até mesmo desejado, como um melhoramento para um planejamento mais flexível de um artista mais maduro. O pintor inglês Heinz Koppel mostrou o conflito benéfico entre o ponto de partida do artista e a resistência que lhe é oposta pelo material. Se uma idéia for realmente nova, o artista nunca poderá prever como ela será formalizada em certo meio. Uma nova idéia será inevitavelmente modificada por seu impacto com o meio resistente que terá de sujeitar-se a novos usos. Afinal, por seu impacto mútuo, tanto a idéia como o meio se realizarão de uma forma mais profunda. A idéia se verá purificada de seus elementos preconcebidos e de maneirismos sem relação com o resto da personalidade e se tornará enriquecida com as fantasias inconscientes que haviam sido excluídas da concepção original. O artista sente essa necessidade de expandir seu ponto de partida e verá com prazer a vida independente de seu material. Algo como uma verdadeira conversa acontece então entre o artista e o seu trabalho. O meio, ao frustrar as intenções puramente conscientes do artista, permite que ele entre em contato com partes mais escondidas de sua personalidade trazendo-as para fora e para uma contemplação consciente. Na sua luta com o seu meio, o artista se debate, sem se dar conta, com a sua personalidade inconsciente revelada pela obra de arte. A retirada nessa obra, em um nível consciente, daquilo que foi projetado nela em um nível inconsciente é talvez o resultado mais frutífero e mais penoso da criatividade. Na 3ª Parte, mostrarei que podemos distinguir três fases na obra criadora: a projeção, seguida pela integração parcialmente inconsciente (triagem inconsciente), que dá à obra a sua vida independente, e finalmente a parcial reintrojeção e regeneração parcial em um mais alto nível mental.

Temos que explicar ao estudante que um controle puramente consciente do processo de trabalho não é possível nem desejável. O estudante de Arte rígido muitas vezes vem para as universidades motivado pelo piedoso desejo de bom artesanato que erradamente interpreta como um pleno controle consciente de seu instrumento de trabalho. O seu desejo é produzir exatamente "o que tem em mente". Não adianta explicar-lhe que isso são geralmente lugares-comuns e maneirismos que ele apreendeu da arte existente em uma adoração de toda uma vida das obras-primas do passado e do presente, e que as idéias realmente novas não permitem um uso previsível do meio. A verdadeira proficiência não impõe ao meio o seu desejo; ela explora as suas diferentes reações na espécie de conversa entre iguais a que já me referi. Uma vigilância passiva, mas intensa, sobre as sutis variações das reações do meio representa a verdadeira conquista da proficiência. O primeiro golpe de pincel em um pedaço de papel em branco provoca um estremecimento em todo o plano pictórico contido nas quatro margens da folha. Nunca se pode prever a forma precisa que uma pincelada causará sobre o papel. A sua densidade, nitidez e gradação de tons dependerão da variável consistência das tintas, da proporção entre óleo e terebintina que, por sua vez, influenciarão a elasticidade do pincel e a pressão necessária. A resistência dos fios do pincel durante o trabalho e a sua reação material às tintas serão também determinantes da forma exata da obra. Assim sendo, a máxima vigilância é a primeira exigência da proficiência, uma reação de fração de segundo às inúmeras variáveis que obrigarão a sutis mudanças de plano e farão que surjam as reações espontâneas às sempre novas formas que crescem e se entrelaçam diante de nossa visão. O desejo de um controle muito grande fará desaparecer as sensibilidades do estudante para a percepção de tão sutis variações.

Já mencionei o estremecimento que cada pincelada causa em todo o campo do quadro. A sua pulsação contribui para a gradual emergência de um "espaço pictórico" dinâmico que é o resultado mais imprevisível e ao mesmo tempo mais significativo da pintura. Nada tem que ver com a perspectiva tradicional e a sua ilusão realista de profundidade. Um interior de Vermeer proporciona essa ilusão, mas, ao mesmo tempo, como todas ás obras-primas, o plano do quadro tem sua vida própria; seus elementos continuam a pulsar, dando pouca importância ao realismo ilusório. A nova pintura americana já nos tornou mais conscientes desse espaço pictórico abstrato. Representa a vida secreta independente da arte, muito além do planejamento e controle conscientes. Já mostrei como qualquer aumento na subestrutura inconsciente da arte produzirá, como seu sinal evidente em um nível consciente, um efeito plástico saliente, muito parecido com aquilo que, de acordo com Freud, as partes particularmente acentuadas de um sonho indicam uma subestrutura inconsciente complexa. Isso explica por que o milagre do espaço pictórico, a sua poderosa pulsação em todo o campo do quadro, deve permanecer sempre fora do controle consciente. Representa o resultado de uma subestrutura inconsciente bem integrada e de todas as complexas amarras que ligam os elementos, cuja estrutura seriada só pode ser formada e examinada pelo foco mais amplo da visão de baixo nível. Temos então que um bom espaço pictórico é uma medida de um adequado controle inconsciente em oposição ao planejamento consciente. Daí a importância de se mostrar aos estudantes o impacto imprevisível do mais simples dos elementos no campo do quadro como, por exemplo, uma única pincelada. Eles precisam perceber como a primeira marca negra do pincel sobre a superfície branca do papel produz uma vibração que o atravessa de lado a lado. O estudante rígido, preocupado apenas com o completo controle consciente do seu trabalho, não se dará conta das constantes modulações do espaço pictórico à medida que se desenvolve gradativamente a estrutura da obra. A composição consciente deve reagir constantemente às pulsações do espaço pictórico. Uma vez que o estudante se tenha tornado sensível à instabilidade dinâmica do espaço pictórico, ele também já estabeleceu contato com a subestrutura da arte, e irá aprendendo aos poucos como usar a triagem inconsciente para o controle real das imensas complexidades da arte. Nunca será demais mostrar a importância do espaço pictórico, pois isso ajuda a fazer sobressair a ordem oculta da arte e os oscilantes efeitos plásticos que são os seus sinais exteriores. A perspectiva ilusória do velho realismo abria uma paisagem por trás da tela. O espaço pictórico de hoje cresce para o espectador e quase o envolve no seu abraço.

A impressão de um espaço pictórico arfante é inteiramente subjetiva, e dependente, como já sugeri, da triagem inconsciente das enormes complexidades ocultas em uma obra de arte. Já uma vez demonstrei a subjetividade do espaço pictórico exibindo um mapa diagramático do metrô de Londres (Figura 6). Não há dúvida de que o desenho tem seus méritos estéticos, e não haverá em nós qualquer reação se o consultarmos apenas para saber algo sobre o trajeto dos trens; só veremos o desenho liso. No entanto, se o olharmos como um bom desenho, as linhas do diagrama saltarão de repente da superfície e se entrelaçarão num ritmo perfeito. Essa mudança significa que a nossa reação já não vem tão-somente da razão e que mobilizamos níveis mais profundos de sensibilidade.

Em resumo, podemos dizer que o ensino da Arte deve usar técnicas destrutivas que ataquem as nossas sensibilidades de superfície somente até onde elas servirem para estimular as sensibilidades inconscientes mais profundas. Os acidentes podem ter utilidade se deslocarem o controle dos níveis conscientes do espírito para os níveis inconscientes. Não foi Jackson Pollock que inventou a técnica de derramar tintas. Desde há muito tempo têm-se feito papéis para encadernação de livros derramando-se tinta a óleo dentro da água e tomando-se as mono-impressões das estrias ondulantes produzidas pela tinta flutuante na superfície aquosa. Os agradáveis efeitos decorativos decorrentes não podem ser considerados como "acidentes" assim como também não podem perturbar de forma alguma o planejamento consciente. Quaisquer intenções conscientes são por de-

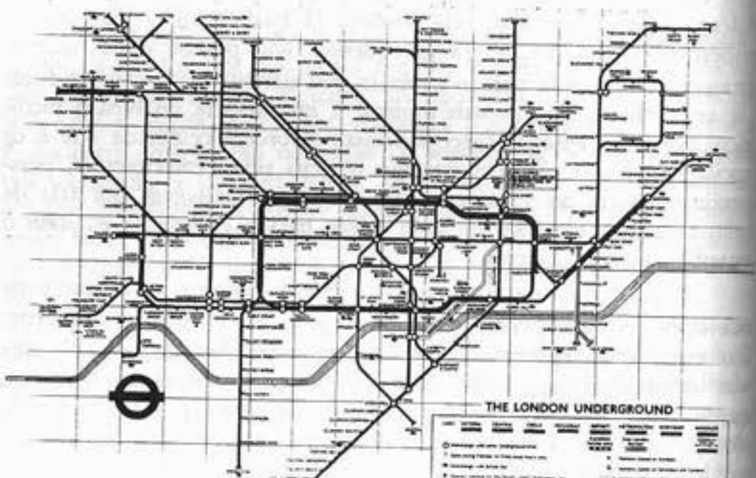


Figura 6. Mapa do metrô de Londres. Visto como um diagrama informativo o desenho se mostra simplesmente plano, mas visto como algo estético ele se transforma em espaço pictórico com suas linhas entrelaçadas e oscilantes, o que se torna ainda mais notável se virarmos o desenho de cabeça para baixo.

mais tênues, fracas e cegas para tal, e não concorrem de forma alguma para aguçar as sensibilidades do artista. A pintura de ação também sofreu um declínio semelhante passando para decoração de tecidos, somente uns poucos anos depois de Jackson Pollock haver irrompido em um novo âmbito de sensibilidades. Dificilmente conseguimos coligir bastante imaginação histórica para compreender por que as ondulantes cortinas e as gigantescas argolas de Pollock eram então consideradas inconfortáveis e ameaçadoras. Existe muito pouca coisa de real acidente no derramar e espalhar tinta. Visto dessa maneira, o uso inteligente do acidente é tão velho quanto a própria arte. As técnicas mais aperfeiçoadas da arte do século XIX sabiam como fazer uso daquelas que pareciam mais incontroláveis. O aquarelista inteligente se delicia com tudo o que pode fazer com as suas cores fluidas espalhadas. O pintor mal tem tempo de dominar a torrente de cores e canalizá-las em direções definidas. Cada golpe de pincel dado para estancar um fluxo de tinta poderá fazer nascer outro em direção diferente. O pintor está sempre atrasado em seu esforço para manter certa espécie de controle, e isso sem levar em conta que ele não pode prever com precisão a mudança que a secagem trará às cores. Apesar de tudo isso, ninguém o acusará de irresponsabilidade ou confiança excessiva no acaso feliz em comparação com outro pintor que usar pincéis mais secos. O uso bem sucedido de cores molhadas será então tido como prova de grande proficiência. Objetivamente, o aquarelista acadêmico será menos capaz de prever o resultado exato de seu trabalho do que o moderno artista que usar a técnica de Pollock de espalhar e derramar tintas. Essa técnica pode facilmente ser conquistada com um ou dois dias de prática, mas isso já não acontece com a aquarela.

Poderíamos dizer que o aquarelista competente observa o fluxo das cores com mais atenção e que sua reação será instantânea ao que acontece no papel, e é essa reação sensível e instantânea que obriga sempre a novas decisões, que distingue o pintor proficiente do irresponsável explorador de acidentes. O acidente se incorpora imediatamente ao planejamento do artista e se torna, nesse sentido, indistinguível dos seus objetivos mais intencionais. É a relação subjetiva ao planejamento do artista que decide do caráter do acidente. Acidental, nesse sentido, é tudo o que existe no meio e que não se conduz de acordo com o planejamento prefixado do artista, alguma coisa que é tida como totalmente estranha e que ele não controla. Se fazemos o estudante se "contentar" com elementos já prontos, assim como as letras do alfabeto, ou o material de colagem tirado de *objets trouvés*, ou se o restringirmos aos elementos geométricos básicos que não se enquadram nas suas preocupações de pintor, ele se defrontará com fatores estranhos que serão "acidentais" e alheios às suas intenções, mas logo que ele se habituar com seus efeitos perderão as qualidades destrutivas anteriores e facilmente se tornarão parte de seus planos. O professor terá então que buscar uma situação nova e desconhecida para a qual o estudante ainda não tenha uma solução já pronta. Foram muitos os métodos de desenhos básicos que se tornaram obsoletos e ineficazes com um tempo mínimo de uso, e é duvidoso se ainda haverá utilidade em se inventar novas coisas destrutivas, uma vez que os estudantes já se dão conta das vantagens dos acidentes. Poderíamos dizer que eles quase que esperam as novas surpresas e rupturas, sabendo bem que tais técnicas logo se tornarão usáveis como novos passes de mágica. Talvez a própria ruptura como técnica de ensino já esteja gasta e deva, por isso mesmo, ser posta de lado. Ela se encontra estreitamente ligada às tendências autodestruidoras que apoiaram as revoluções periódicas da arte moderna durante a primeira metade deste século. Qualquer inovação desarticula necessariamente as sensibilidades existentes, mas o espírito surrealista da arte moderna se excedeu para torcer as nossas sensibilidades racionais e atacar nossa razão. O que talvez aconteceu na segunda metade do século XX é que essa distorção propositada já não mais excita, uma vez que aprendemos a esperá-la e a recebê-la bem. A arte moderna se baseou muito nas técnicas surrealistas de surpresa e rompimento. Eu diria que a arte moderna já se tornou um estilo histórico da mesma maneira que *"art nouveau"* já não é novidade, como o seu nome implica, e sim apenas arte de museu, e parece que o mesmo aconteceu com o ensino da Arte. As técnicas de rompimento no ensino já não nos surpreendem e por isso também não vencem nossas expectativas e preconceitos, nem tampouco conseguem mudar o controle do processo de trabalho para níveis mais baixos do ego e estimular a triagem inconsciente. Perderam toda a significação. É possível que a Arte e o ensino da Arte tenham que volver a técnicas mais construtivas e mais controladas intelectualmente, o que, não obstante, não exclui a participação do inconsciente. Alguns motivos se mostraram curiosamente independentes de mudanças em estilo e sensibilidade, e refletem de maneira muito direta a decomposição temporária das funções de superfície que a criatividade deve sempre pôr em evidência. Na segunda parte deste livro, discutirei o motivo do "deus moribundo", que tão incrivelmente persistente se tem mostrado através da história da civilização humana. Mostrarei que esse tema perene ganha a sua força catalítica da capacidade de induzir a crítica oscilante de controle em direção aos níveis mais profundos do ego. O espírito criador precisa identificar-se com o destino do "deus moribundo" para assim entregar o controle às energias das forças profundas.

5

A Fragmentação da "Arte Moderna"

ANTES do advento da arte moderna, não havia um conflito declarado (dissociação) entre as sensibilidades de superfície e as de profundidade, entre o intelecto e a intuição. No passado, a "gestalt" consciente de superfície era bastante flexível para acomodar, sem grandes esforços, as contribuições do processo primário. Não havia experiência de caos nem de ruptura. Já discutimos a fácil integração da estrutura horizontal e vertical na música clássica. Também não sentimos rompimento quando a melodia articulada se apresenta cheia de inflexões inarticuladas de timbre, ritmo e intensidade. Na pintura, a composição intencional em grande escala não se perturba com as distorções sutis e tessituras infundidas por um traço artístico nervoso.

Mesmo na arte antiga o rompimento surge perto da superfície e se torna completamente aparente se recusarmos a abandonar-nos às sensibilidades normais vinculadas à forma. Já falei das forças de distorção na obra de Miguel Ângelo e de Beethoven, e este último, em suas obras posteriores, parece haver dado cada vez menos atenção à continuidade de superfície. (Mais adiante mostrarei que isso também se aplica às últimas obras de Goethe.) Os maestros, pelas razões técnicas de contrôle da orquestra, muitas vezes disfarçam irregularidades de ritmo, e um exame das diversas edições das óperas de Verdi nos prova que os editores das últimas versões sempre procuraram eliminá-las. Já na obra de Beethoven, isso não seria possível. O primeiro movimento de sua *Nona Sinfonia* se decompõe ritmicamente como se fosse parte de um desígnio. Os maestros que se cingem a um compasso claramente definido acham impossível reproduzir os cambiantes rítmicos com uma transição natural, e assim passam por cima das rupturas ocorrentes na tessitura musical. O movimento começa com uma lenta tecelagem dinâmica logo seguida, sem qualquer transição óbvia, pelos rápidos ribombos do tema principal. Furtwängler se apegava à surda lentidão da tecelagem cósmica e distendia os ribombos que se tornavam um barulho surdo e pesado, mas já Toscanini antecipava os ribombos e apressava a cadência da tessitura cósmica. O que seria necessário, mas que dificilmente é conseguido hoje em dia, é a magia da ilusão artística que faz que os diferentes tempos pareçam iguais. Então o rompimento vindo dos níveis mais profundos da sensibilidade é contido. De certa forma, o velho Beethoven já pertence ao clima do rompimento aberto deliberado que domina a turbulenta história da arte moderna. Para sentir a coerência da profundidade submersa devemos, ainda que com esforço, abandonar a necessidade consciente de lógica, ordem e seqüência. Assim, a fragmentação superficial não será sentida e será substituída por uma sensação de necessidade íntima muito mais potente do que as exigências de razão e lógica conscientes. Discutirei mais tarde como Goethe já velho abandonou propositadamente a lógica consciente para servir às necessidades de uma continuidade mais profunda. Somos muito intolerantes quando se trata de fragmentação superficial. Uma pequena quantidade de fragmentação de superfície é sempre necessária para despertar as sensibilidades de baixo nível geralmente famintas. Os maestros que se apegam a uma marcação firme de compasso chegam a ignorar até a fragmentação excessiva característica das últimas músicas de Mozart, onde sentimentos maníacos e depressivos oscilam com grande rapidez ainda dentro da mesma frase, e constantemente interrompem o seguimento de um fácil fluxo melódico. O maestro precisa aceitar, ou antes acentuar, a fragmentação da superfície para dar o peso adequado aos sentimentos alternados de melancolia e euforia, mas, naturalmente, Mozart já se tornou hoje um símbolo de construção musical equilibrada, e a sua turbulência oculta é convenientemente ignorada. Se a seqüência inexorável dos episódios maníacos e depressivos fosse exibida, o que seria conseguido antes com acentuação do que com nivelamento de seu contraste, a fragmentação superficial desapareceria, dando lugar a uma continuidade mais profunda. Normalmente, a maioria dos maestros abandona os rompimentos em benefício da fluência superficial. É bem possível que nos tenhamos tornado intolerantes à fragmentação ao desfrutarmos os prazeres de obras clássicas porque a nossa arte moderna é tão flagrantemente fragmentada em um ataque deliberado e selvagem às nossas sensibilidades de superfície. Aqueles que detestam a moderna selvageria e autodestruição preferem volver à serenidade da obra de Mozart para encontrar aí um alívio às suas sensibilidades dilaceradas.

A arte moderna é ou só intelecto ou só espontaneidade, e dificilmente é as duas coisas ao mesmo tempo. O artista moderno ataca as suas próprias sensibilidades racionais para possibilitar o crescimento espontâneo. O que resulta é um círculo vicioso. As faculdades de superfície reagem em defesa própria quando atacadas e de uma hora para outra o rompimento espontâneo vindo de baixo se transforma em outro dispositivo deliberado de maneirismo, o que, por sua vez, sufoca uma espontaneidade adicional e tem de ser derrubado por outra explosão vinda do fundo. É difícil decidir se é a defesa inicial do controle consciente ou o rompimento das funções de baixo nível que representam a causa primária do círculo vicioso. Uma provoca e reforça a outra. A crosta de superfície dos maneirismos não permite que as funções espontâneas de fundo respirem e por isso tem que ser totalmente rompida. Essa vitória total das funções de fundo leva a uma ação defensiva igualmente drástica da parte das funções de superfície. Mais tarde comentarei sobre o colorido nitidamente esquizóide da arte moderna, que explica a dissociação ocasionalmente extrema das funções de superfície e de fundo.

A pintura de ação é um bom exemplo de um rompimento quase total da composição consciente. Quando falei a primeira vez sobre o caráter espontâneo do traço artístico, sugeri que a maior parte da arte moderna permite que a estrutura inarticulada do traço artístico se insinue na composição principal. O aparecimento subseqüente da pintura de ação nos Estados Unidos veio confirmar o meu diagnóstico da forma mais espetacular. Jackson Pollock ampliou a teia microscópica de rabiscos de que consiste a tessitura comum e de traços, e o que ele fez assombrou a vista, pelo menos enquanto a sua espécie de pintura era novidade. Naquela ocasião, a pintura de ação representava uma erupção repentina da subestrutura inconsciente da arte. Minha opinião das tessituras inarticuladas como o produto do inconsciente poderia ter sido tomada como prova de que a pintura de ação, mais do que qualquer outro tipo de pintura, era uma manifestação muito direta dos princípios inconscientes de forma. Isso poderia ter sido verdade enquanto a pintura de ação ainda era nova e crua, mas depois de alguns anos deu-se a inevitável reação defensiva do processo secundário. Hoje em dia, a pintura de ação que está na moda é pouco mais do que um exercício muito deliberado em tecidos decorativos com pouca sensibilidade quanto à disciplina de forma inconsciente que a dinamizava no princípio.

Já houvera antes algumas manifestações de elementos de formas inarticuladas que não podiam ser vistas com nitidez. Já nos idos de 1930, Sir Herbert Read dissera que muito da arte moderna contradizia os ensinamentos da Psicologia Gestaltista. Os psicólogos dessa escola afirmavam que a arte, mais do que qualquer outra atividade humana, documentava a luta fundamental da mente em busca do compacto estável, uma simples organização de uma "boa" *gestalt*. Sir Herbert só tinha que mostrar o que ele chamava de efeito de deslocamento visual do cubismo de Picasso para refutar tal assertiva. O cubismo fazia coisas incríveis para negar ao olhar pontos estáveis de foco em torno dos quais o resto da composição pudesse organizar-se, e em lugar disso o olhar divagava sem rumo, e quando se fixava em algum ponto os fragmentos cubistas mostravam um novo padrão, o qual, por sua vez, desmoronava logo que a vista se fixava noutro ponto. Assim, o quadro oscilava de um lado para outro em todas as direções na medida em que o olhar procurava infundir certa medida de estabilidade ao modelo.

O primeiro impacto do cubismo foi um ataque às sensibilidades conscientes e ao princípio gestaltista que as orientava. Precisamos render-nos a esse ataque para poder apreciar os quadros e nos tornarmos conscientes do nôvo espaço altamente móvel que o cubismo criou. As modulações incessantes do plano do quadro foram talvez as primeiras manifestações de um novo espaço pictórico abstrato que mais tarde veio a se revelar plenamente na pintura de Jackson Pollock e na de seus companheiros. Nosso esforço para focalizar deve ceder lugar ao olhar vago e amplo, a que já me referi como o sinal consciente da triagem inconsciente (ilustração 18). Essa espécie de exame meticuloso de baixo nível pode vencer a impressão superficial de caos e rompimento e apreciar a rigorosa disciplina formal que existe na infra-estrutura do quadro. Essa ordem oculta redime o caráter quase esquizóide da fragmentação excessiva que se encontra em tanta arte moderna.

É no impressionismo francês que vamos encontrar o verdadeiro começo do rompimento na arte moderna. A pintura clássica havia mostrado a importância da coerência de linha e superfície e havia florescido nas harmonias lineares de Ingres. Os impressionistas reduziram a frangalhos toda a coerência de linha e superfície e destacaram o significado da pincelada única. Entregaram-se livremente à fragmentação do plano da pintura, espalhando essas pinceladas isoladas por toda a tela. Hoje, já não nos damos conta da severidade do ataque às sensibilidades conscientes que os impressionistas organizaram, e só podemos imaginar sua veemência pela reação dos acadêmicos e de seus círculos. Depois de mais ou menos uma década, o ataque emudeceu, devido em parte aos bons serviços dos críticos que apoiaram o novo movimento. Verificaram que podiam reunir as pinceladas espalhadas e formar com elas um padrão estável afastando-se da tela e deixando que as marcas do pincel se congelassem outra vez em superfícies e contornos maciços. Os críticos de arte proclamavam que os impressionistas, longe de espalhar a coerência do plano pictórico, haviam, na verdade, construído uma nova espécie de espaço atmosférico que não era de forma alguma menos preciso ou estável do que o espaço construído de

acordo com as regras de perspectiva da Renascença. Muitos pintores pós-impressionistas sucumbiram à construção espacial propositada e assim terminaram com o tratamento espontâneo de um plano pictórico livremente oscilante. Foi somente o já envelhecido Monet que rompeu a barreira. Em seu último quadro, *Lily Pond*, ressuscitou o velho e vibrante espaço pictórico. Mais uma vez se permitia que aglomerados de pinceladas oscilassem livremente em todo o plano pictórico. Não é pois de admirar que Monet tenha sido mais tarde aclamado como o precursor das sensibilidades modernas.

Já vimos como o cubismo de Picasso, com o uso de elementos quase geométricos em vez de pintura de pincel, tornou a organizar o ataque às nossas sensibilidades conscientes. O cubismo, por sua vez, degenerou em um exercício acadêmico de construção espacial. Durante as décadas de 1920 e 1930, o ensino acadêmico em toda parte pôs à prova a observação de Cézanne de que é possível ver a natureza através de elementos (cubistas) de esferas, cilindros etc. Ainda hoje se reconhecem certas virtudes em uma espécie de desenho ao vivo que automaticamente converte as formas orgânicas do corpo em cilindros rígidos, cubos e coisas semelhantes, exercício particularmente cansativo quando constrói um espaço geométrico ao qual faltam toda a fragmentação e os efeitos visuais móveis anteriores. Quase todos os pintores do período entre as duas guerras atravessaram uma ou outra fase de construção cubista. Essa decadência explica a profunda experiência de alegria quando Jackson Pollock fez explodir o cubismo académico solidificado com suas tênues e flutuantes cortinas de espaço que se balançavam de um lado para outro, enquanto, mais uma vez, o olhar do espectador se perdia na procura de pontos fixos em que se pudesse concentrar. A reação do processo secundário contra esse ataque mais violento que qualquer outro foi igualmente rápida e implacável, e dentro de poucos anos os seus efeitos deslumbrantes se esgotaram. As cortinas móveis de espaço se fundiram afinal em uma maciça e espessa contextura que proporcionava um fundo mais que tranqüilo para a exibição de elegantes mobiliários domésticos.

Os ofuscantes efeitos da pintura óptica organizaram o ataque ao princípio gestaltista em termos bem explícitos e quase científicos, mas a sua reverberação impede que se focalize qualquer elemento isolado, até mesmo por um instante. Um crítico de arte chegou a dizer que um quadro de Bridget Riley, atualmente na Galeria Tate, de Londres, só poderia ser tolerado em um ambiente doméstico se o escondessem atrás das cortinas, o que duvido muito. O processo secundário será, sem dúvida, bem sucedido e vencerá até mesmo esse último ataque à percepção consciente da forma e converterá esses quadros em confortáveis peças decorativas. Uma vez que o processo secundário tenha feito o seu trabalho, poderemos chegar a não compreender a opinião contemporânea sobre suas qualidades deslumbrantes e incômodas, da mesma forma que hoje compreendemos como Kandinsky ficou tão deslumbrado pelos *Montes de Feno* de Monet que não conseguia nem mesmo distinguir os feixes do emaranhado das pinceladas. Será que teremos de sofrer uma nova onda de ataques às nossas sensibilidades de superfície? Duvido muito. A arte moderna está morrendo.

Já se disse que foi o espírito do surrealismo que gerou todos os novos movimentos na arte moderna. Essa é outra maneira de dizer (como já fizemos) que a arte moderna tinha a intenção de romper ou torcer as nossas sensibilidades normais por uma questão de princípio. Um músico negro nos Estados Unidos disse-me que, em sua opinião, fora o *ragtime* que inspirara todas as novidades do *jazz*. O *ragtime* realmente "esfarrapou"* literalmente as melodias existentes torcendo-as todas de maneira danosa. Sempre que um novo idioma *jazzístico* se tornava velho e cansado dava-se-lhe um novo aperto para que ele se tornasse incisivo e perturbador. De certa forma, também a desintegração do *jazz* teve a sua hora. Sentimos que o espírito surrealista do rompimento deliberado nos faltou. Rauschenberg e seus amigos são muitas vezes menosprezados por não haverem reavivado o verdadeiro espírito revolucionário do dadaísmo, mas creio que isso não era possível nem desejável. As maquinações sonhadoras de Rauschenberg já não nos atacam mais. A meu ver, elas podem ser as precursoras e arautos de uma arte inteiramente nova e mais amável que sinto no ar. É possível que seja necessário algo mais positivo e que tenha em vista resultados construtivos e não a demolição dos existentes lugares-comuns e fórmulas.

Está claro que a arte moderna de qualquer período teria que romper com os padrões convencionais auditivos e visuais, pois qualquer inovação artística o faz. Mas antes do advento de nossa arte moderna as inovações eram recebidas como um enriquecimento da tradição existente e não como um ataque direto e autoconsciente contra a ordem e a razão conscientes. Até mesmo o maneirismo do século XVI não destruiu propositadamente as convenções da Renascença. Os pintores do maneirismo se desesperaram de imitar os grandes do passado e docilmente se puseram a destorcer as sensibilidades para assim conseguir efeitos altamente sofisticados. É evidente que não possuíam o poder de destruição de nossa arte moderna e o de seu confessado primitivismo. Com manifestos retumbantes, a nossa arte moderna procurou varrer toda a arte até então existente como se ela já não tivesse qualquer significado para os nossos tempos. Essa insolência já se desgastou. Paradoxalmente, a *avant-garde* de hoje se volta contra o niilismo da "arte moderna" do passado; está tateando à procura de um novo tradicionalismo, ainda não muito certo, uma nova reverência aos valores mais velhos que nossos pais pensavam haverem sido despedaçados para sempre. Esse novo tradicionalismo pode ser outro sintoma do que eu gostaria de considerar como o espírito mais amável e menos agressivo da atual *avant-garde*. A velha "arte moderna" mostrava a tendência criadora para a diferenciação como uma fragmentação agressiva. Já vimos como a reação do processo secundário começou a funcionar com igual veemência, rebaixando as técnicas de fragmentação a instrumentos de construção maneirística de uma hora para outra.

Os processos secundários mais lentos sempre existiram, e muito da serenidade da arte clássica é devida a eles, que também são responsáveis pela suavização das inovações na música e na pintura mais antiga. Toda arte nova em seu começo deve ter parecido menos sólida e coesa e mais dispersa do que aquilo que se apresenta agora a uma geração posterior. Na música, a polifonia dispersa está sendo gradativamente transformada em firme harmonia. As vozes livremente convergentes e dispersas se fundem na portentosa progressão de acordes harmônicos que apóiam uma única melodia dominante. A inconfortável audição horizontal não encontrando um ponto adequado de convergência para a nossa atenção se transforma numa audição vertical mais confortável com acordes maciços, e esse processo não é de todo indesejável. Em todo período histórico, a nova música sempre foi acusada de falta de melodia. Schoenberg tinha esperança de que, em algum tempo no futuro, suas melodias e obras fragmentadas tidas como não-melodiosas viessem a produzir alguma melodia expressiva e fácil de cantar, e tudo indica que isso é o que vai acontecer. Sabemos que até a música de Mozart foi criticada pelo Imperador José II da Áustria devido à confusão que apresentava, reclamando ele contra essa música sobrecarregada de muitas notas. A causa de seu desagrado talvez fosse a riqueza da estrutura polifônica que obscurecia a linha clara da melodia. Em sua obra posterior, Mozart propositadamente fortaleceu as vozes intermediárias menos aparentes dando-lhes uma expressão melodiosa própria, proporcionando assim meios para a audição horizontal. Esperava ele que tais complicações escapariam ao ouvinte ingênuo e agradariam aos verdadeiros conhecedores, mas o desagrado do Imperador mostrou que Mozart não conseguira enganar o ouvinte ingênuo. Essa dificuldade já não existe nos dias de hoje. Muita gente ouve Mozart e Haydn, especialmente o último, como melodias agradáveis e coerentes ligeiramente sublinhadas por alguns acordes já fora de moda. É difícil imaginar por que o Imperador teria rejeitado uma música tão leve e lúcida tachando-a de confusa e supercomplicada.

---

* Rag em inglês significa farrapos, roupas rasgadas. (N. do T.)

Sir Thomas Beecham tinha certo maneirismo quando regia os últimos trabalhos de Mozart, com o qual procurava contrabalançar a verticalização secundária da complexidade polifônica. Dava importância demasiada às meias vozes mais apagadas e procurava tornar mais difícil a fixação da atenção do ouvinte na melodia principal dominante. Mesmo assim, a generalidade dos ouvintes se recusa a abandonar a sua fixação em uma única melodia, e é necessário que surjam os selvagens ataques da arte moderna e da música para desarraigar esses hábitos confortáveis.

O processo secundário de verticalização é bastante rápido para agir dentro do espaço de uma vida humana, e sua força de transformação é facilmente lembrada com uma boa memória. Parece, no entanto, que poucos são os que se podem cingir ao impacto inicial de uma obra de arte depois que ela se torna já gasta. É por isso que os críticos de arte nunca aprendem e seguem condenando tudo o que é novo em arte, alegando a sua confusão e incompreensibilidade. É somente depois que o processo secundário torna uma nova obra mais aceitável ao seu paladar que eles concordam com ela e apenas reconhecem que não perceberam bem a sua cristalinidade logo à primeira vista. Não percebem que sua capacidade perceptiva passou por uma mudança qualitativa. Algo semelhante acontece quando encontramos pela primeira vez uma pessoa com um aspecto repulsivo. À medida que a vamos conhecendo melhor e que aprendemos a gostar dela, a sua aparência se transformará e tomará formas mais agradáveis. Nossa tendência será então de esquecer a primeira reação desagradável e pensar apenas que havíamos julgado errado, mas que agora já vemos melhor. Isso, contudo, não é a verdade. A primeira impressão desagradável era tão certa e real como a segunda impressão agradável. O mesmo acontece com a primeira impressão de uma nova arte. Ela se conforma com a sua estrutura objetiva e ainda não-diferenciada. A música de Schoenberg, quer ele gostasse dela ou não, se ressentia e ainda se ressente em grande escala da falta de melodia tradicional. No entanto, logo que sua polifonia disseminada se tiver congregado em harmonia maciça e coesa e apoiar uma clara linha melódica, ela se terá transformado em algo mais qualitativamente diferente e, o que é mais provável, é que já então a impressão original mais difusa tenha sido esquecida. Minha análise da não-focalizável subestrutura da arte só se tornou possível devido à minha obstinação em não abandonar as impressões iniciais inconfortáveis mesmo depois de terem sido elas substituídas por experiências mais agradáveis e tranqüilas. Eu talvez só consiga convencer da realidade dos processos secundários àqueles leitores que estiverem preparados para ressuscitar lembranças semelhantes. Algumas pessoas de minha idade talvez tenham também participado da transformação por que passou a música de Brahms e mais tarde

a de Stravinsky, dentro do nosso próprio período de vida. Lembro-me ainda claramente quando, há cerca de meio século, comecei a conhecer e adorar a música áspera de Brahms, que ainda era considerado modernista nos amplos círculos conservadores musicais de Viena. Ela ainda soava ácida e instável e se ressentia da falta de um acabamento suave; sua polifonia complicada e muito espaçada produzia sons cavos que não apoiavam o tênue fluxo da melodia, e eu gostava daquela música independente por causa da sua masculinidade que parecia casar-se com a personalidade solitária e ameaçadora do autor. Com o passar dos tempos, as partes ásperas da música foram-se suavizando, e hoje registra-se uma deliciosa maciez de veludo, um calor quase erótico em sua melodia que torna a mesma um manjar demasiadamente opulento e doce. A melodia, outrora hesitante, tomou corpo e se transformou numa canção maciça e ampla. Não há meio algum pelo qual possamos inverter essa transformação assim como também Sir Thomas jamais poderia restabelecer a complexidade perdida de Mozart. Eu mesmo posso ainda me lembrar nitidamente de como Brahms soava cavo e áspero em minha juventude, mas não consigo, por mais que tente, associar minhas lembranças com a doce e rica sonoridade que chega aos meus ouvidos quando ouço as mesmas músicas nos concertos de hoje. Resta-me tão-somente a lembrança de um som que nenhuma experiência real pode igualar.

Não é pois de admirar que haja muita gente que não queira mais se lembrar de tais visões fantasmagóricas e de tais sons imateriais. Contudo, há sempre alguma coisa que se pode recuperar por meio da unidade consistente de toda uma vida de trabalho de um grande homem. Os últimos quartetos de Beethoven foram deixados de lado, sem serem executados, durante quase um século. Talvez Richard Wagner tenha conseguido tornar-se um revolucionário autodidata porque somente ele, dentre todos os seus contemporâneos, conseguiu tolerar a estrutura fragmentada dos últimos trabalhos de Beethoven. Hoje já estamos começando a compreender a unidade que jaz por baixo de sua livre improvisação e aparente fragmentação. Logo que tenhamos acomodado nossas sensibilidades a essas articulações de baixo nível, a sua música primitiva pode ser ouvida com uma compreensão melhor das rupturas originais e das repentinas transições que hoje já se perderam na sua maioria. O hábito fez que nos fosse possível passar com facilidade por cima de obstáculos que antes nos pareceriam tremendos abismos e escarpas inatingíveis. As últimas obras de Schubert já têm um som livre e cavo que muito se assemelha ao de Brahms, e se conseguirmos perceber os estranhos floreios harmônicos nesses trabalhos sua música anterior pode despir-se de sua impressão enganadora de melodiosidade de fluxo fácil e então nos será possível ouvir de repente um tênue eco de ribombos subterrâneos. Geralmente, os trabalhos já meio esquecidos de alguns mestres, que de certa maneira conseguiram escapar ao processo de transformação secundária, podem, por meio da unidade do trabalho de toda uma vida de um grande homem, ajudar-nos a recuperar algo do contorno perdido, mesmo nas muito vulgarizadas obras primitivas. É nessa reabilitação que se encontram os maiores feitos dos grandes regentes e executantes. As rupturas da *Nona Sinfonia* ou as grandes peças fragmentadas como *King Lear* ou *Fausto* ainda servem como desafio para os intérpretes mergulharem abaixo das descontinuidades óbvias de superfície e atacarem a unidade oculta na parte inferior.

É somente na arte realmente nova que podemos apreciar plenamente o ataque às sensibilidades conscientes e a ansiedade que toda inovação artística traz consigo. Ali, o processo de racionalização secundária ainda não reuniu os rompimentos superficiais. Se nos agarrarmos aos nossos hábitos arraigados de ver e ouvir e que se formam na apreciação da arte tradicional, é possível que nos sintamos atacados e que experimentemos o agudo desconforto ligado à ansiedade inconsciente. Para sermos justos, devemos concordar em que somente certos tipos psicológicos podem facilmente abrir mão da necessidade consciente de focalização estável e de coerência racional. Lowenfeld[19] explicou a diferença entre os chamados tipos de artistas hápticos* e os visuais, mostrando o desconforto que os do tipo visual sentem ao olhar para fora em um trem em movimento. Sentem eles um desejo forte de estabelecer uma ligação entre os pedaços de paisagem que se desenrolam diante do seu olhar em uma seqüência caótica, ao passo que os passageiros do tipo háptico se comprazem em olhar repousadamente para o cenário em constante mudança. Os artistas hápticos naturalmente preferem trabalhar partindo de uma necessidade inconsciente, pouca importância dando à coerência de superfície, enquanto o tipo visual e mais racional necessita da coerência da superfície e de uma focalização perceptiva estável.

Os exemplos extremos de pintura de ação, tais como as argolas sem fim de Jackson Pollock, não deixariam de causar mal-estar às pessoas do tipo visual mais racional. Para evitar o mal-estar, deveremos abandonar a tendência focalizadora e a necessidade consciente de integrar as manchas coloridas em moldes coerentes. Devemos permitir que os nossos olhos passeiem sobre as coisas sem sentido de tempo ou de direção, vivendo sempre o momento atual, sem procurar ligar a mancha colorida que se move em nosso campo de visão com outras que já vimos ou que vamos ainda ver. Se conseguirmos chegar a esse estado de sonho acordado e sem propósito, não somente perderemos nossa sensação de incerteza como também o quadro poderá transformar-se de repente e perder a sua aparência de construção acidental ou de incoerência. Cada novo encontro chega então como um desenvolvimento lógico e depois de pouco tempo sentimos que nos apossamos de alguma estrutura total oculta que contém em cada núcleo de cor, da mesma forma que presumi que para a visão íntima de Beethoven um pedaço incoerente de melodia poderia significar a estrutura total de uma sinfonia completa. A coerência consciente de superfície tem que ser rompida para que a disciplina inconsciente da forma se realize, e como essa disciplina não pode ser analisada em termos racionais, somos projetados de volta em nossa sensibilidade de nível profundo, que é a única que pode distinguir entre as artimanhas irresponsáveis e a verdadeira criatividade artística dominada por uma necessidade íntima.

Os experimentos de Boulez sobre a serialização têm sido criticados porque a regularidade de sua construção não era conscientemente aparente; não se percebia que psicologicamente esse era justamente o objetivo de tal exercício de fragmentação. Como na pintura de ação, qualquer tentativa para organizar conscientemente tal música teria que acabar numa sensação de agudo mal-estar. Parecia que faltava certa continuidade de linha melódica ou de progressão harmônica; os sons dos instrumentos pareciam-se a vibrações de uma harpa eólia tangida por ventos irregulares. Assim como permitimos que nossa vista passeie pela pintura de ação sem um sentido de tempo, também devemos ouvir essa música sem procurar ligar os sons presentes aos do passado ou do futuro; depois de certo tempo esses sons nos virão com um sentimento de necessidade inevitável, obedecendo a uma coerência inconsciente submersa que desafia a análise consciente.

A recriação da velha música no espírito da arte moderna pode-se dar de forma espetacular, como se fôsse um choque, e repentinamente perturbar cômodos hábitos de audição. Certa ocasião, o jôvem compositor inglês Alexander Goehr pregou-me uma partida que, no entanto, foi para mim muito instrutiva. Dizia ele que podia demonstrar-me que Boulez, a despeito de sua destruição propositada das formas tradicionais, trabalhava realmente dentro de uma consagrada tradição francesa. Primeiro ele tocou o disco completo de *Le Marteau sans Maître*, que eu ainda não conhecia e isso, naturalmente, condicionou minha atenção para o tipo de audição difusa e sem ligação que era o que essa música pedia. A seguir, e sem qualquer aviso, ele continuou com *La Mer*, de Debussy, e não reconheci a peça de música impressionista que estava cansado de ouvir. Normalmente, os poemas sonoros de Debussy produzem associações realistas, como o rugir das ondas e o uivar dos ventos, mas naquela ocasião eu ouvia apenas e pela primeira vez uma variação constante e uma mistura de sons e cores tão sutis e fugitivos que me forçavam a viver eternamente no presente como me havia feito a música de Boulez. É óbvio que as associações realistas com os ruídos da natureza tendem a embotar a nossa sensibilidade e não concedemos a Debussy o seu lugar entre os maiores, que ele tanto merece. A experiência me veio como um choque, pois eu não estava preparado para aquela distorção de minhas sensibilidades, e senti-me levado a um riso compulsório, o que pode acontecer quando somos repentinamente forçados a reconhecer uma identidade oculta entre objetos muito distantes, assim como formas de animais transformadas em faces humanas, e coisas parecidas. Naquele caso, eu me defrontara repentinamente com a oculta afinidade entre uma conhecida peça musical impressionista e um expoente moderno da música de doze tons. Disse eu que as misturas desconexas e os contrastes de som e cor de Debussy haviam sido apagados e embrutecidos pela sua interpretação demasiadamente realista e talvez nos recordemos de que a reinterpretação realista exagerada prestou igual desserviço à pintura impressionista de Claude Monet, que é da mesma época. Em qualquer dos casos a sensibilidade moderna aguçada quanto às tessituras desconexas em som e cor ajuda-nos a recuperar algo das tensões originais perdidas. Foi assim que os pintores da ação redescobriram Monet, e é assim que Boulez nos proporciona não somente uma reavaliação dos verdadeiros achados de Debussy, como também explica o imenso antagonismo que provocou o seu rompimento das formas harmônicas tradicionais numa ocasião em que suas seqüências livres de tonalidade não se encontravam seguramente amarradas a uma sonoridade cruamente naturalística.

---

* Palavra derivada do grego. Divisão da psicologia que trata das sensações do tato, temperatura, pressão etc., medidas pela pele, músculos, tendões ou juntas. (N. do T.)

Não afirmo, nem por um momento, que a sensibilidade em relação à arte moderna nos permite restaurar a impressão original de uma obra de arte histórica; longe disso. A meu ver, o processo de realização secundária, uma vez imposto à arte, se torna irreversível e a experiência original está perdida para sempre. Monet e Debussy foram, afinal de contas, impressionistas realistas, e apenas não o foram tanto quanto a posterior racionalização e verticalização nos fizeram parecer. Monet realmente pintou lagos com lírios, embora fosse óbvio que não estivesse muito interessado em mostrar formas coerentes, facilmente focalizáveis. Com a imposição do rompimento da pintura da ação ou da música de Boulez em Monet e Debussy, simplesmente reduzimos a pó toda a rígida superfície de seu realismo. Mostramos a matriz crua e difusa da camada inferior e a reinterpretamos de acordo com as nossas sensibilidades contemporâneas frente à forma. Naturalmente que isso é totalmente arbitrário, mas não o é mais do que as tênues racionalizações das gerações anteriores. A glória da grande arte consiste em poder tolerar essa manipulação arbitrária de sua superfície consciente, porque a sua verdadeira substância pertence a níveis mais profundos e ainda não-alcançados. Não nos importamos realmente por não podermos reconstruir as intenções conscientes dos pintores da Idade da Pedra ou as dos antigos mexicanos, porque sentimos instintivamente a relativa falta de importância da mensagem consciente do artista. É talvez devido ao fato de que a nossa própria arte moderna se satisfaz muitas vezes em trabalhar partindo apenas dos níveis irracionais profundos que nossa civilização se tornou tão sensível às artes de outras civilizações, pré-históricas, históricas, primitivas e exóticas. A única coisa que parece ter importância para nós é a complexa e difusa subestrutura da arte. Ela teve a sua origem no inconsciente e o nosso próprio inconsciente ainda reage a isso, preparando o caminho para reinterpretações sempre novas. A imortalidade da grande arte parece estar ligada à perda inevitável de sua significação original de superfície e a seu renascimento no espírito de todas as novas eras.

6

A Contextura Interior

A CONTEXTURA interior não-diferenciada da arte nunca será devidamente apreciada. Nós a transformamos em algo mais sólido e definido exatamente quando a percebemos. A dificuldade reside em um problema verdadeiramente epistemológico, como o que encontramos em nossa incapacidade para observar o movimento e a posição de um eléctron, uma vez que o raio que somos obrigados a usar para observá-lo força-o para fora de sua rota. Em ambos os casos, os meios de observação interferem no fenômeno a ser observado, de modo que ele nunca pode ser surpreendido em seu estado original. A estrutura oculta da arte é criada em níveis mais profundos de percepção e que se encontram mais perto das técnicas não-diferenciadas do processo primário; mas, uma vez criado, ele só pode ser observado dentro do nível mais elevado de percepção. Por exemplo, a integração da subestrutura da arte só é observada através de seu sinal consciente: o espaço pictórico. Dessa maneira, somos forçados a observar a estrutura inconsciente da arte com as técnicas gestaltistas do processo secundário (consciente ou pré-consciente), que automaticamente infundirão nele uma estrutura mais sólida e compacta.

Esse processo secundário também ocorre como a chamada revisão secundária de lembrança de sonhos. A estrutura original de um sonho mostra a incoerência e o caos aparente do processo primário. Quando, depois de despertar, procuramos lembrar-nos dele, inevitavelmente projetamos dentro do mesmo uma forma melhor, atenuamos detalhes que parecem supérfluos e preenchemos os vazios e as omissões incoerentes. Não podemos nunca nos lembrar do sonho em sua estrutura original menos diferenciada. Existe o mesmo problema no plano epistemológico. Freud conseguia captar novamente algumas substâncias perdidas dos sonhos valendo-se das livres associações dos seus pacientes, mas mesmo só assim não podia restaurar o sonho em sua estrutura original não revisada, pois ela se

perdia pela mudança de atenção de um nível disperso de natureza onírica para o foco mais estreito da visão cotidiana.

Freud notou também que a revisão secundária do sonho era dirigida por um superego para assim descartar os detalhes inconscientemente simbólicos mais importantes, que gostam de se disfarçar em detalhes supérfluos e despidos de interesse. Quase não há mais dúvidas de que a revisão secundária da arte segue o mesmo caminho. Sua tendência é ignorar e atenuar irregularidades e elementos que parecem insignificantes, mas que contêm o simbolismo mais importante do inconsciente. Eu já disse que a indiscutível força emotiva de um traço artístico nervoso se explica melhor por um simbolismo que é compreendido inconscientemente, e que permanece afastado da percepção consciente devido à crueza e supersimplificação das técnicas do processo secundário que a nossa análise consciente da arte tem que usar, quer queira quer não.

A arte é um sonho sonhado pelo artista que nós, os espectadores despertos, nunca podemos ver na sua verdadeira estrutura. As nossas faculdades no estado de vigília nos proporcionam uma imagem muito precisa produzida pela revisão secundária. A obra de arte permanece a incognoscível *Ding an sich*. Nossas impressões chegam a ser ilusões e possivelmente até mesmo alucinações de coisas não-existentes. Já vimos que a censura do superego se beneficia com a repressão da subestrutura inconsciente da arte, e que ela também pode desempenhar um papel evitando que a nossa percepção regresse ao nível exato de não-diferenciação em que tal subestrutura foi originalmente produzida, tornando assim inevitável uma revisão secundária. Fundamentalmente, no entanto, a oscilação entre os modos de percepção diferenciados e não-diferenciados é inerente em um ritmo do ego que é subjacente a toda obra criadora.

O processo de revisão secundária pertence à terceira e última fase desse ritmo. Há uma primeira fase de projeção fragmentada que é de caráter "esquizóide"; é seguida de uma fase "maníaca" de triagem e integração inconsciente, quando se forma a subestrutura inconsciente da arte. A revisão secundária ocorre quando afinal se dá a regeneração "depressiva" e a reintrojeção da obra na superfície do ego,* o que muitas vezes é uma coisa dolorosa e pontilhada de dúvidas. Uma vez que o material introduzido se formou em um nível mais profundo (menos diferenciado), ele talvez pareça ao artista como ainda mais fragmentado e caótico do que realmente é. O trabalho da revisão secundária nunca termina. O próprio artista se encontra no papel do espectador e frente ao caos de uma arte recém-criada. A mesma dúvida que o aflige muitas vezes é a de uma possível incompreensão e a de uma destruição insensibilizada. É por essa razão que o ensino da arte deve preocupar-se muito mais em ajudar o estudante em suas próprias dúvidas e em sua resistência a compreender o seu próprio trabalho. O processo de revisão secundária somente transformará em parte a subestrutura da arte em uma "gestalt" mais inteligível e mais tragável. O estudante deve aprender a contar com sua sensibilidade de nível profundo, pois só ela pode-se sobrepor à impressão superficial de caos e de fragmentação e às de ansiedades depressivas daí decorrentes. Até aí será preciso resistir à revisão secundária.

---

* Ver apêndice, págs. 281-282.

Já mostrei como ,o espaço pictórico — o mais certo sinal da integração inconsciente abaixo de uma superfície fragmentada — pode ser solidificado e verticalizado por meio da revisão secundária. Por isso, talvez a tarefa mais importante no ensino da Arte seja enfraquecer a necessidade no estudante de reconstruir um espaço maciço e preciso e de se tornar assim sensível ao verdadeiro espaço pictórico. É preciso que ele compreenda que esse espaço serve como um sinal das incontáveis formas de relações por meio das quais todos os elementos singulares da obra se ligam a todos os outros elementos na estrutura. Até mesmo as mais simples construções geométricas têm uma complexidade que está além da percepção consciente e que tem de ser observada em um nível inconsciente. Como uma recompensa para a adequada integração inconsciente, a superestrutura consciente é provocada a uma intensa vida plástica. Um dos melhores testes para verificar as sensibilidades de nível profundo de um estudante é perguntar-lhe se sente aquele frêmito que a primeira pincelada num pedaço de papel em branco transmite a todo o plano do quadro. A sua percepção nesse sentido prova que sentiu bem as tensões deflagradas entre a marca do pincel e a brancura do fundo do quadro limitada pelos seus distantes quatro cantos e pelas quatro margens rígidas, e assim com outras reações dessa espécie. O estudante tem que aceitar o paradoxo de que muito poucas das suas referências permanecerão firmes na superfície do plano do quadro. Qualquer novo elemento que ele acrescente abalará todo o espaço pictórico nos seus menores detalhes. É claro que existem algumas regras. Um pequeno quadrado inserido num dos cantos do quadro estará em posição paralela às quatro margens que o conterão com firmeza. Nesse sentido, ele será comparativamente menos móvel do que outras formas que não se relacionem de forma tão simples com o retângulo do quadro. Falando de modo geral, todas as formas que incorporarem ou refletirem as margens do quadro serão por elas contidas rigidamente, embora ainda participem dos acontecimentos no espaço pictórico, e a sua relativa estabilidade só servirá para realçar outras áreas de maior mobilidade. Acontece algo semelhante no entrelaçamento das cores, que também é imprevisível. Cada nova mancha de cor provocará uma interação geral em todas as outras áreas coloridas fora desse entrelaçamento e também haverá certas outras que resistirão até um ponto tal em que sua relativa estabilidade faça sobressair a instabilidade das demais áreas coloridas.

Na música, o processo secundário de verticalização também induz a uma experiência de espaço musical mais móvel. A qualidade plástica translúcida das cordas em um quarteto pode muito bem ser considerada como superior ao som coeso de toda a orquestra. Uma das últimas fugas de Bach chega bem perto da experiência de um puro "espaço" musical. Na medida em que conservamos a nossa atenção dispersa sobre toda a estrutura da teia polifônica nos tornamos conscientes do fluxo constante na densidade de sua contextura que alternadamente se contrai, se dilata e se abre. Não há a menor necessidade de se procurar o assunto da fuga, pois ele ressurge nas diversas vozes, e o volume do espaço musical será bastante eloqüente. Em certos momentos, a tensão vertical entre as vozes se tornará mais tensa e exigirá uma solução com a nova aparição do assunto, cuja verdadeira entonação, mesmo nas vozes médias ocultas, se fará sentir por uma repentina mudança na densidade vertical. A contextura das vozes se abrirá e se expandirá pelo infinito adentro, uma experiência parecida com o místico sentimento oceânico descrito por Freud. Parecerá que o tempo parou. Começamos a viver eternamente no presente e recebemos a infinitude do verdadeiro espaço musical.

O espaço musical tem muita semelhança com o espaço pictórico na pintura, pois como este último ele se converte constantemente em uma sonoridade vertical mais maciça. Vimos algo desse sentido na verticalização secundária que aconteceu com Haydn, Mozart, Brahms e Debussy. Um processo semelhante de solidificação secundária converteu o espaço pictórico móvel do impressionismo e do cubismo em ilusões de espaço precisas e quase mensuráveis. Até mesmo a pintura transparente não-substancial não está livre disso. Um admirador da obra de Rothko mencionou certa vez as suas transitórias ilusões de espaço. A outrora lúcida transparência pelicular das gamas de cores se tornou espessa e se transformou em conglomerados de nuvens, como se tivesse uma profundidade de quilômetros, por assim dizer, o que fez que ele chegasse à conclusão de que a obra de Rothko já não poderia mais ajudá-lo a fazer um uso dinâmico das cores.

Já falei dos processos secundários que regeneraram a recorrente fragmentação da coerência da superfície, ocorridos durante a história da arte moderna; com isso, eles também solidificaram o espaço pictórico original mais fluido, da mesma forma que foram solidificadas as películas transparentes de Rothko.

A batalha do plano pictórico sem relevo já foi perdida muitas e muitas vezes na história da arte. O primeiro dever do pintor é organizar a sua tela vazia. Na medida em que progride, as crescentes complexidades de seu trabalho estimularão a triagem inconsciente, e o verdadeiro espaço pictórico surgirá como o sinal consciente de uma subestrutura inconsciente bem coesa. O artista pode-se regozijar com a nova plasticidade de seu trabalho como recompensa por alguma coisa bem feita. Logo depois, porém, pode ocorrer um processo secundário de solidificação. Já mostrei como os impressionistas haviam abandonado a construção de um rígido espaço ilusionista rendendo homenagem somente a um fundo pictórico plano, mas não demorou muito para que os críticos de arte os convencessem de que eles tinham inventado uma nova espécie de espaço ilusionista, um novo espaço atmosférico criado a partir da cor e da luz. Os pintores da ação assim como os taquistas tornaram a descobrir o significado primordial da pincelada singular na tela lisa, mas, como um sinal certo de decadência acadêmica, aos pintores dos Estados Unidos se disse que eles haviam descoberto um novo espaço constituído apenas de elementos abstratos de forma, tom e cor. Certos pintores, de técnicas angulosas bruscas que construíam propositadamente um espaço ambíguo, estavam apenas rendendo homenagem à mesma sede de cristalizar e medir as aptidões potenciais do espaço pictórico. Algumas escolas de Arte nos Estados Unidos introduziram em seus currículos a construção propositada de um espaço preciso abstrato, acabando assim com o vigor e a curiosidade inerentes à abstração. Quando procurei saber a origem dessas idéias curiosamente velhas e fora de moda, indicaram-me o nome ilustre de Hans Hofmann, cujo trabalho eu já aprendera a admirar pelo seu vigoroso frescor. Estudando com mais cuidado os próprios ensinamentos de Hofmann, vim a saber que ele sempre insistira em que a primeira preocupação do artista deveria ser a organização do plano vazio do quadro. O efeito final de um espaço pictórico vibrante surge como uma recompensa merecida para uma composição bem organizada.*

Um compositor que se preocupa demais com a sonoridade vertical de seu trabalho talvez deixe de reconhecer que sua preocupação primordial deveria ser a de ligar a contextura interna da polifonia e do contraponto. Lembro-me de um compositor que caçoava de seus críticos acadêmicos dizendo que não se importava com o resultado audível de suas composições, pois se sentia plenamente satisfeito só em poder realizar as suas idéias puramente formais de serialização. Esse tratamento um tanto inconseqüente dos efeitos sonoros finais talvez choque os mestres de música acadêmica, mas, não obstante, atende perfeitamente à verdade do fenômeno. O verdadeiro espaço musical surge como um sinal de integração inconsciente e não pode ser conseguido como um efeito consciente. O ensino acadêmico em todas as esferas da educação não pode tolerar o fato de que um efeito tão importante seja retirado do controle consciente e não ensinado diretamente.

Não quero que me entendam mal. Não estou defendendo um culto da espontaneidade à custa do controle intelectual. O culto da espontaneidade já pertence a uma era passada de auto-expressão romântica e é, muito acertadamente, rejeitado pelos sóbrios artistas jovens de hoje. Eu poderia talvez pleitear um máximo de controle intelectual, mas ao mesmo tempo um reconhecimento mais claro dos limites desse controle. O espaço pictórico e o musical, da maneira que os descrevi, estão definitivamente fora do controle consciente direto.

A mais intelectualmente controlada das técnicas modernas, a arte óptica, mostra claramente os limites entre o controle consciente e o incontrolável espaço pictórico. Alguns artistas ópticos dizem que, pela primeira vez na história da arte, a sua estrutura pode ser levantada somente com frios cálculos intelectuais, e que sua composição não necessita de nenhuma das sensibilidades intuitivas e não-intelectuais que ajudaram a construir a arte antiga. Podemos respeitar a atitude por trás dessas alegações e considerá-las como uma saudável reação ao velho culto da espontaneidade e do acaso feliz, embora isso se escude na auto-ilusão. Em qualquer espécie de trabalho criador chegamos a um ponto em que termina o nosso poder de livre escolha. O trabalho assume uma vida própria que oferece ao seu criador as únicas alternativas de aceitá-lo ou rejeitá-lo.

---

* Nos últimos anos, surgiu um novo maneirismo acadêmico como parte do estudo intelectual da interação de cores. Os estudantes procuram inibir a tendência inata das cores de avançar ou recuar, e conservá-las, a qualquer custo, ligadas ao plano pictórico liso; por exemplo, se fizermos um azul passar por cima da parte superior de um vermelho, o azul é empurrado para a frente e o vermelho para trás. Acho válida essa espécie de exercício, mas somente como um estudo transitório. O que tem importância é o fato de que a composição linear (gráfica) pode criar efeitos espaciais que podem contradizer a ilusão espacial criada pela cor. Esse conflito é muito fecundo, pois exige uma resolução para a qual não existe uma receita intelectual. Eu diria que o conflito entre experiências espaciais incompatíveis como, por exemplo, a experiência da expansão ilimitada contradizendo um sentimento claustrofóbico simultâneo de estar preso, pode pertencer ao assunto emocional da arte abstrata tal como se desenvolve atualmente. Como assunto objetivo, a experiência de espaço não pode surgir como um produto derivado de última hora de um bom trabalho, pois é parte da concepção inicial do artista sobre sua obra. Mesmo assim, permanece ele legítimo, como parte do grande paradoxo das ilusões artísticas, de que a preocupação formal do artista também deve ater-se à organização do plano liso do quadro.

Revela-se então uma "presença" misteriosa que dá ao trabalho uma personalidade viva e própria. Já tratei e ainda tratarei da relação do tipo de conversa que o criador deve manter com a sua obra e a necessidade que tem de tratá-la como a um ser independente com uma vida que vive um destino próprio.

A fragmentação sistemática da "gestalt" de superfície que caracteriza a história da arte moderna desde o impressionismo francês já tornou certo que nunca se pode prever a experiência espacial final. A pintura óptica já fez da sua fragmentação uma arte notável. Como a serialização na música, a pintura óptica é um caso do intelecto destruindo suas próprias maneiras de funcionar. Os elementos singulares de uma composição óptica são serializados em uma graduação tão suave que a vista não consegue distinguir um padrão "gestalt" estável. Qualquer tentativa de focalização é logo punida muitas vezes por um clarão desagradável que provoca distorção da visão. Nossa visão fica condicionada a abandonar a focalização e a olhar todo o plano da pintura como uma totalidade, e é logo dirigida para moldes altamente móveis e instáveis de espaço pictórico com sua pulsação latejante. Dessa maneira, o controle inicial total intelectual de uma serialização óptica leva, sem transição, diretamente à experiência do espaço pictórico incontrolável. A dissociação das sensibilidades intelectuais e espontâneas que caracterizam tanto da arte moderna não poderia ser mais completa. Discuti certa vez com Bridget Riley seu método de trabalho.[9] Ela se mostrou bem ciente dessas duas fases separadas. Até certo ponto, ela tem algum controle sobre o espaço pictórico que surge (ilustração 20). Há áreas de "estabilidade" em que o efeito ofuscante é mínimo e que permite ao olho alguma, mas não toda, atenção central estável. Então os elementos surgem menos destorcidos e quase se destacam do fluxo contínuo do modelo ofuscante. Nas áreas adjacentes, os elementos se tornam gradativamente absorvidos em uma série de variações imperceptíveis. Chega-se afinal a uma área de "crise" em que o elemento mergulha completamente num efeito máximo de ofuscamento. A área crítica corre o perigo de ficar isolada do resto do plano pictórico e ameaça romper a sua continuidade. A preocupação consciente de Bridget Riley é com a graduação variável (serialização) do elemento singular que representa seu tema. O seu efeito sobre a continuidade do plano pictórico liso e o perigo de rompê-lo com o isolamento de certas áreas destacadas de um máximo de "estabilidade" e de "crise" é coisa que só pode ser testada às apalpadelas, pelo sistema de tentativa e erro. Quando o plano do quadro se mantém sem se romper debaixo das tensões opostas, dá-se então a transformação final imprevisível, que Bridget Riley sempre espera com impaciência. Surge uma "presença" que ela gosta de comparar a uma alucinação. Todo o plano do quadro estremece, levantando uma área ora aqui, ora ali, para formar um modelo fugidio que não precisa ter relação alguma com a composição objetiva. É essa presença, e não o efeito óptico ofuscante, que tem importância para ela. Não é de admirar que o artista óptico não goste do nome de arte óptica. Afinal de contas, o ofuscamento é partilhado, ou por outra, foi partilhado outrora pelos *Montes de Feno* de Monet ou pelo primeiro impacto do cubismo e do expressionismo norte-americano. Pode muito bem acontecer que por meio dos bons serviços do processo secundário o efeito de ofuscamento na pintura óptica também acabe desgastando-se. As faculdades de superfície se recusarão a ser atacadas e rompidas. Nós nos contentaremos em considerar o revérbero como algo agradável e decorativo, sem tentarmos articular unidades simples e padrões.

A fusão e a obliteração do elemento único dentro de uma contextura geral não se diferencia da absorção de uma unidade de um desenho têxtil pela tessitura geral de uma fazenda estampada. Não é de admirar que o desenho têxtil tenha sido o primeiro entre as artes comerciais a se aproveitar dos efeitos ópticos. Nesse desenho, existe o mesmo problema formal. O motivo têxtil singular pode ser agradável em si mesmo, mas o amplo conjunto do padrão estampado nunca deve-se destacar do todo para se tornar uma unidade isolada. Quando estamos doentes e deitados em uma cama e começamos a contemplar os motivos isolados do papel de parede ou da cortina, poderá acontecer que, através da pressão da fantasia do id, o motivo surja dotado de uma significação mais forte do que deveria ter como, por exemplo, se começássemos a ver terríveis máscaras diabólicas nos motivos florais meio abstratos. Aí a máscara começará a sobressair de todo o conjunto, qualquer que seja o lado para que nos virarmos procurando evitá-la. Nossos olhos se tornarão cansados e "ofuscados", não muito diferentemente do que diante dos efeitos da arte óptica. Fico a pensar se êste livro será impresso ainda a tempo, antes que a moda da arte óptica tenha perdido os seus efeitos de ofuscamento brilhante. O leitor poderia então, com a sua experiência pessoal, confirmar a minha previsão quanto à sua transformação em tecidos para decoração, como aconteceu antes com todas as outras técnicas de fragmentação ocorrentes na arte moderna.

Sempre esperamos que a ciência exata nos proporcione previsões verificáveis ou, falando de modo mais preciso, previsões que possam ser verificadas por quem quer que esteja disposto a tal. No entanto, as hipóteses da espécie a que me refiro só podem ser verificadas por introspecção na nossa experiência passada e contando com lembranças que na maioria das vezes são fugazes. Tudo isso exige raros dons de introspecção. Falando em causa própria, sinto que minhas pesquisas só encontram apoio quando me apego às "primeiras impressões" sobre a arte moderna e que a maioria das pessoas logo esquece. Dessa maneira, podemos neutralizar os efeitos do processo secundário que obscurecem a estrutura originalmente não-diferenciada do trabalho criador. Mas será que meus leitores estarão dispostos a voltar atrás até as primeiras transitórias experiências que proporciona a arte moderna de qualquer período? Muitos são os que gostam da arte bem amadurecida pela ação do processo secundário e rejeitam logo a crua arte moderna de seus tempos. Será que aceitarão meus argumentos?

Existe talvez outra razão importante para querermos esquecer as "primeiras impressões". É a percepção, e especialmente a visão, que conserva nosso apego à realidade. É talvez por isso que não concordamos em que a percepção seja instável, com seus dados se movendo e sujeitos ao intercâmbio das forças incontroláveis dentro de nosso espírito. Os mais céticos filósofos sempre aceitaram sem crítica a teoria das sensações fornecidas pelos dados externos que considera tais dados frutos da percepção, como a base segura e indiscutível para a nossa compreensão da realidade objetiva. Com tudo isso, a percepção tem uma história, e ela se modifica durante nossa vida e, às vezes, até mesmo num curto espaço de tempo. Mais importante ainda, ela tem uma estrutura diferente nos diferentes níveis mentais da vida e varia de acordo com aquele nível que for estimulado num determinado momento. É somente na nossa experiência consciente que ela tem a estrutura firme e estável postulada pelos psicólogos gestaltistas. Já vimos como, à medida que penetramos nos níveis mais profundos da percepção, nos sonhos, nos devaneios, no imagismo subliminar e nas visões paraoníricas do estado criador, nossa percepção se torna mais fluida e flexível, e chega a ampliar o seu foco para alcançar as estruturas mais distantes. Esses diferentes níveis de diferenciação da nossa percepção estão sempre em mútua atividade, não somente durante as maciças mudanças entre o sonho e a vigília, mas também na rápida pulsação de diferenciação e dediferenciação que funciona sempre em nossas vidas diárias sem que sejam percebidas. É extremamente difícil nos apegarmos aos interlúdios da ambigüidade quase-de-sonho e às focalizações mais amplas que se misturam às imagens mais nítidas das lembranças conscientes. Serão talvez necessários poderes singulares de introspecção nas correntes da consciência para recordar, ou antes, reconstruir os inúmeros estados de crepúsculo situados entre as estruturas gestaltistas mais nitidamente cristalizadas em nossa lembrança. Freud pensava que a memória só registra as cristalizações periódicas (gestaltistas) na corrente da consciência e que os interlúdios não-diferenciados se perdem completamente, uma idéia estranha para o fundador da Psicanálise, que proclamava a persistência de lembranças desde muito esquecidas e a intemporalidade característica do inconsciente. É possível treinarmos nosso poder de introspecção para nos apegarmos aos estados de consciência menos articulados e a frases mais primitivas na história da percepção, quando as suas estruturas gestaltistas ainda não se tenham cristalizado, mas é muito difícil recordar uma fase anterior menos estruturada de certa percepção depois de haver ela amadurecido em uma *gestalt* precisa. Era o que William James chamava de "falácia por excelência dos psicólogos", de esquecer estados de consciência anteriores e menos articulados. A dificuldade é bastante evidente na apreciação da arte, quando nossa impressão da mesma obra de arte passa por drásticas mudanças. Foi por meio de minha perseverança em não querer esquecer minhas primeiras experiências de arte nova que cheguei à minha teoria dinâmica da percepção em geral, e à das leis de diferenciação e dediferenciação que regem suas mudanças dinâmicas. Já mostrei a dificuldade de memorizar estágios de experiência já superados com um exemplo mais conhecido: a aparência repulsiva de uma pessoa que mais tarde se transforma em bela aos nossos olhos depois de se tornar nossa amiga. Sentimos então que a nossa primeira impressão de repulsa era simplesmente enganadora e preferimos esquecê-la, mas o fato é que na ocasião ela era tão real como a outra impressão que veio mais tarde. É extremamente difícil ou talvez até impossível, para quase todos nós, reconstruir o fato em nossa lembrança e mais difícil ainda diante da contemplação da nossa nova amizade. Nunca podemos imaginar que a realidade pudesse ter sido diferente do que ela é aqui e agora, e daí a ingênua credulidade dos filósofos da sensação. Nosso tênue apêgo à realidade pode exigir que desprezemos todos os outros pontos de vista como errados ou fictícios e irreais.

O artista criador deve, no entanto, e mais do que qualquer outro, resistir à sedução das aparências finais e deve, com esforços determinados, procurar a subestrutura meio obliterada da arte nas origens. Já vimos como, em seu trabalho, ele tem que abandonar o desejo de visualizar com precisão a aparência final de sua obra, e um desejo imoderado dessa espécie só servirá para desviá-lo de um possível sucesso. Bridget Riley disse certa vez a alguns alunos meus como se sentia impaciente para visualizar a impressão final, enquanto ainda procedia à transformação de elementos isolados. O resultado era que sua visão falhava por completo, e então ela largava tudo, tomava um banho quente e voltava ao trabalho devidamente purificada.

O que estou procurando dizer agora é apenas uma paráfrase da minha descrição anterior do trabalho criador. Este é um trabalho feito em estágios intermediários e sujeito a decisões também intermediárias que não podem ser ligadas à solução final. Começamos a suspeitar que até mesmo o resultado final, a obra de arte no momento em que sai das mãos do artista, é ainda um resultado provisório, apenas um "tecido interno" que ainda precisa ser coberto por fora com efeitos plásticos e animado por uma presença misteriosa que se encontra, em parte, no olho do observador. É até mesmo possível que o artista nem ligue ao resultado final. Um compositor de óperas confiou-me certa vez, meio envergonhado, embora com bastante convicção, que escrevia seu notoriamente complexo contraponto em primeiro lugar, e que depois conferia sua qualidade sonora no piano, um processo que é anátema para os professores acadêmicos. Eles gostam de amedrontar seus alunos com a aterradora figura de Beethoven que escrevia música revolucionária, a despeito de sua enfermidade auditiva, embora haja indicações de que ele não se importava muito com as qualidades sonoras de seus últimos trabalhos. Na sua maturidade, começou a tomar lições de contraponto e a prestar mais atenção ao tecido interno polifônico, e é por isso que suas últimas músicas não têm muitas vezes uma qualidade sonora sensual e melodiosa. Soam como lata e são ocas. Suas últimas sonatas para piano muitas vezes obrigam as mãos do pianista a grandes distanciamentos e saltos de forma que o timbre metálico da mão direita não se funde com o baixo retumbante, o que se torna uma experiência desagradável para o amante da música em geral, que gosta de riqueza e de sonoridade. Tão grande é a nossa sede de um som melodioso que até mesmo maestros eminentes acham necessário reorquestrar certas passagens da *Nona Sinfonia*, que não possuem uma tessitura harmônica bem equilibrada, e ao fazerem isso se rendem aos desejos comuns que preferem uma ampla sonoridade, embora estejam realmente fugindo às intenções de Beethoven. Aliás, parece que Beethoven cada vez apreciava menos as frases bem arredondadas e melodiosas (não gostava de seus adágios primitivos), e em seu lugar sustentava uma polifonia dispersa e sem foco em longos trechos. Se privarmos o ouvinte de sua costumeira sonoridade vertical é possível que lhe estejamos proporcionando os mesmos meios de audição que tinha Beethoven. Será preciso grande temeridade para explicar a falta de sonoridade pela surdez de Beethoven. Era um pianista por demais perfeito para não perceber, se quisesse, o soar preciso de um piano. Na *Nona Sinfonia*, êle inventou novos sons orquestrais como o uso sem precedente dos duplos baixos nos acordes de abertura do movimento coral. Quando eles cantam, suas angustiosas melodias em *recitativo* e respondem às oscilantes réplicas do movimento anterior, chegam o mais perto possível do cantar de uma voz humana, tanto quanto o pode um instrumento surdo. É assim que chega como um desenvolvimento inevitável a voz cantante, quando finalmente intervém para fazer falar o espírito orgístico da alegria. É verdadeiramente espantoso que Beethoven, sendo

surdo, pudesse moldar essa transição de uma cor de tom orquestral para a voz humana apenas com a sua audição íntima. Ele possuía certamente uma grande força de visualização para as precisas qualidades sonoras. E é tanto mais ridículo que os mestres da música se atrevam a criticar aquilo a que chamam de sua orquestração "desajeitada".

Os compositores devem-se resignar a aceitar uma sonoridade não-desejada que muitas vezes lhes é imposta. Chopin era um dos que se irritavam com os errados elogios à sua música. É certo que ele fez que o piano cantasse como nunca antes cantara, ou mesmo depois, mas os seus intérpretes que se deixam levar muito pela sua doce sonoridade tendem a obscurecer a complexa contextura interior. Se olharmos com atenção verificaremos que a sonoridade específica de Chopin se encontra vinculada à independência rítmica do acompanhamento. A mão esquerda nunca "acompanha" produzindo sons verticais luxuriantes, mas possui uma estrutura rítmica independente que tem, muitas vezes, um significado temático próprio. As incomparáveis qualidades de som de Chopin são o resultado da fusão recalcitrante entre os dois ritmos superpostos. Os intérpretes devem sacrificar um som doce e luxuriante para em seu lugar frisar a incisividade da batida rítmica.

Chopin se dava bem conta de sua falta de sorte. Seu amigo, o pintor Delacroix, escreveu em seu diário como Chopin, a despeito de seu bom temperamento, se tornava colérico quando elogiavam a sonoridade de sua música. Delacroix se mostrava surpreso e acrescentava, como desculpa, que Chopin falava afinal como simples pianista e não como compositor. O mais provável é o contrário, e Chopin deve ter-se ressentido ao ver a estrutura íntima do complexo de sua música se afogar numa sonoridade maciça.

Devemo-nos sentir gratos pelo fato de que os últimos trabalhos de grandes mestres, por serem raramente executados, não tenham sido corrompidos pela sonoridade. Já me referi à vacuidade de algumas das últimas obras de Schubert. Outro exemplo é a ausência de sonoridade densa nos últimos quartetos de Beethoven. Ali se pode perceber a sóbria contextura interior da grande música antes que se transforme em som maciço. Os intérpretes deviam apresentá-las em toda a sua nudez autêntica sem procurar vesti-las com uma sonoridade espúria.

A solidificação secundária do espaço musical nas obras clássicas pode enganar o compositor, especialmente se ele for instado por mestres acadêmicos a prestar atenção demasiada à sonoridade e a uma certa qualidade de som vertical. O que Hofmann diz sôbre o espaço pictórico também serve para as composições musicais. A primeira obrigação do compositor é para com a contextura interior da música. Se ele trabalhá-la com bastante cuidado, o som cuidará de si mesmo. Será fácil para ele ter primeiramente como objetivo certo som para depois melhorá-lo, por uma porção de artifícios como *arpeggi*, *glissandi*, ou o baixo de Alberti. O fracasso final de Delius talvez possa ser explicado por sua excessiva dependência com respeito a certas qualidades de som. Se o regente não os delineia, todo o sentido da obra se evapora. A boa arte deverá ter qualidades para agüentar maiores castigos. As obras de Puccini, a despeito de sua aparência em contrário, não dependem somente do som. A contextura de sua música tem uma lógica íntima que só agora está sendo descoberta. Suas harmonias são simples, assim como também são as de Janacek, cuja música também foi por muito tempo considerada como simples demais.

Algumas vezes, a complexidade íntima de uma obra parece em nada contribuir para a sua sonoridade final. Lembro-me de um regente que caçoava de Wagner porque ele dava para tocar a um único instrumento, afogado no ímpeto poderoso da orquestra, o seu pequenino *leitmotiv*. Parece apenas uma alusão pedante a uma idéia dramática que só se descobre depois de ler a partitura, mas quem se atreverá a acusar Wagner de artifícios sonoros? O pequeno motivo tem seu significado do mesmo modo pelo qual também o têm as quintas e oitavas paralelas tocadas no órgão, um movimento paralelo de vozes considerado como feio em outros contextos. Quando Schoenberg mostrou a sua presença no som do órgão todo aberto, responderam-lhe que aquilo eram apenas artifícios e que apenas não eram ouvidos como tais. Schoenberg chamou a isso de uma objeção sem preço (*köstlich*). Se acrescentamos as proibidas paralelas porque elas não são ouvidas, então por que diabo o fazemos? Por que não acrescentar citações da Bíblia ou tiros de canhão? Ele continua, dizendo que não tem importância de elas só são ouvidas como um aumento da sonoridade. Por que haveríamos de ouvir uma mudança em qualidade de som como algo diferente?, pergunta ele. Trata-se naturalmente do ponto preciso, o de que todas as leis de harmonia que tratam da contextura polifônica, tal como a lei que governa o preparo e a resolução de uma dissonância, lidam com acontecimentos horizontais (um polifônico e melódico *Stimmführung*) somente em termos de som bom ou ruim. Se Wagner deu a um insignificante instrumento mergulhado em plena orquestra um pequeno motivo para tocar, em lugar de citações da Bíblia ou tiros de canhão, o que é certo é que ele só modifica no final das contas a resultante qualidade do som. O que Schoenberg não diz, no entanto, é que os grandes compositores nunca manipulam essa qualidade plástica do som como sua primeira e principal preocupação. Em primeiro lugar, vem a configuração da contextura horizontal interior. Somente os

ouvidos que se tenham tornado embrutecidos e empedernidos por só prestarem atenção às sonoridades maciças não se darão conta da diferença decisiva que isso representa para a beleza final do som e para as qualidades plásticas de um espaço musical em expansão.

O compositor certamente fracassaria se sua música dependesse da conquista de algum efeito sonoro precisamente visualizado. Já mencionei Delius, que talvez só o seu amigo Sir Thomas Beecham consegue manter vivo. As notações musicais são notoriamente ambíguas e sujeitas a muitas interpretações, o que é muitas vezes deplorado, pois não permite que o compositor torne bem claras as suas intenções, e dá também ao intérprete uma grande latitude, além de, naturalmente, quase inteira discrição para enxertar na estrutura musical incontáveis inflexões desarticuladas das quais dependerão grandemente a sua vida e também a sua sonoridade final. Mas será essa ambigüidade da anotação musical uma desvantagem real? Não obriga ela a um desenvolvimento mais completo das faculdades criadoras do compositor, as quais, qualquer que seja o veículo, devem ter capacidade para tratar com a máxima precisão um material impreciso e aberto? A ambigüidade da notação musical impõe ao compositor o saudável dever de prover de antemão uma porção de interpretações mutuamente incompatíveis. O compositor tem a obrigação de levar em conta todas as interpretações possíveis que garantam a validez de sua obra. Isso em termos mais técnicos significa uma triagem das estruturas seriadas que não podem ser limitadas. O compositor deixa assim a sua obra incompleta, uma simples contextura interior que tem de ser vestida de uma porção de possíveis qualidades sonoras, um resultado provisório a ser repetidamente completado pelo intérprete. Os compositores contemporâneos como Stockhausen ou Cage foram muito vilipendiados por sua "indeterminação", o que quer dizer, pela sua explícita decisão de deixar o intérprete completar a sua obra. Os mais notáveis trabalhos de Stockhausen apenas proporcionam ao intérprete uns trechos sem ligação deixando que ele os reúna à sua vontade. Os críticos geralmente compreendem pouco o poder da triagem e do controle criadores de um número ilimitado de permutas e estruturas em série. A falta de determinação em John Cage é mais sutil. Ele ataca efeitos sonoros definidos, deixando em aberto o tempo exato para as linhas melódicas dos instrumentos se unirem, o que representa, sem dúvida, um uso mais significativo da falta de determinação, e que tem por trás uma longa tradição. As grandes passagens de Chopin, de melodias quase livres ritmicamente, se enquadram com as outras vozes com um amplo grau de indeterminação, e até certo ponto o mesmo acontece com qualquer polifonia de melodias expressivas realmente poderosa. Cada melodia forte exige suas próprias irregularidades rítmicas que a afastarão de acordes precisamente sincronizados. As obras de Bach são hoje tocadas com essas expressões mais soltas. Isso produz um contexto macio parecido com as vozes sussurrantes (representando a voz de Deus) na abertura da ópera *Moisés e Aarão* de Schoenberg. A indeterminação vertical, vista dessa forma, não é uma futilidade da moda, pois está profundamente arraigada nas sensibilidades musicais. Em todos esses casos, o compositor desligou sua atenção de um som vertical preciso (o que teria que fazer de qualquer maneira) e só se proocupa com a criação de acontecimentos parcialmente independentes. Na medida em que encontram e se entrelaçam, eles produzem de cada vez uma grande variedade de possíveis fusões de qualidades de som muito diferentes. Merce Cunningham também introduziu uma espécie de indeterminação polifônica na coreografia com um autêntico contraponto de movimentos de dança. Os dançarinos se defrontam com um número limitado de possíveis movimentos, mas dentro desse repertório eles têm a liberdade de escolher qualquer seqüência, e isso pode variar para cada representação. O padrão geral que resulta de diversos acontecimentos simultâneos variará com um enorme número de permutas possíveis (estruturas seriadas) que o coreógrafo previu de alguma forma. O entrelaçamento entre os dançarinos também me impressionou profundamente em termos puramente humanos. Cada um deles tecia um casulo invisível, construía um espaço protetor (como um ventre) em volta de si e se parecia com um animal que estivesse tomando posse de um território que lhe pertencerá com exclusividade. Para permitir que cada um termine a sua seqüência com inteira liberdade, os outros dançarinos tinham que se mover em todas as direções como se houvessem fronteiras invisíveis e que, por sua vez, se modificavam continuamente, encolhendo, crescendo, cruzando-se para encontros sem sentido ou perigosos até que, num momento azado, os espaços separados se abriam e se fundiam em uma súbita união. O espaço ritualizado podia exprimir toda a gama das relações humanas: solidão, autoproteção, medo e agressão, dúvida, reconhecimento, amor e abandono. Não é esse o mesmo "espaço" de que falamos na pintura e na música? Tanto o espaço pictórico como o musical possuem a mesma capacidade de compressão e expansão simultâneas, estabilidade dentro de uma mudança constante, envolvimento e repulsa. O espaço pictórico dos grandes quadros tanto nos repele como nos envolve. Podemo-nos sentir encurralados e perdidos no infinito ao mesmo tempo. Essas experiências contraditórias do espaço, e contudo compatíveis, refletem a subestrutura não-diferenciada da arte. Ali está sendo preparado um útero, que receberá, cuidará e acabará por devolver as projeções do artista, um espaço interior que tanto contém como repele o espectador. Chegamos a suspeitar que não estamos realmente tratando com aspectos puramente formais e técnicos da arte, e sim com o seu mais recôndito

conteúdo, como sempre acontece em qualquer profunda experiência estética. Mais uma vez, vê-se que a forma e o conteúdo são uma só unidade e que não há artifício que os separe. Em um capítulo posterior, analisarei o imagismo "poemagógico" da arte que permite que dissequemos em maiores detalhes esse mínimo conteúdo. No final das contas, isso se relaciona com a criatividade no plano das relações humanas básicas e assim transcende os domínios da arte.

3.ª PARTE

ENSINANDO A CRIAR

7

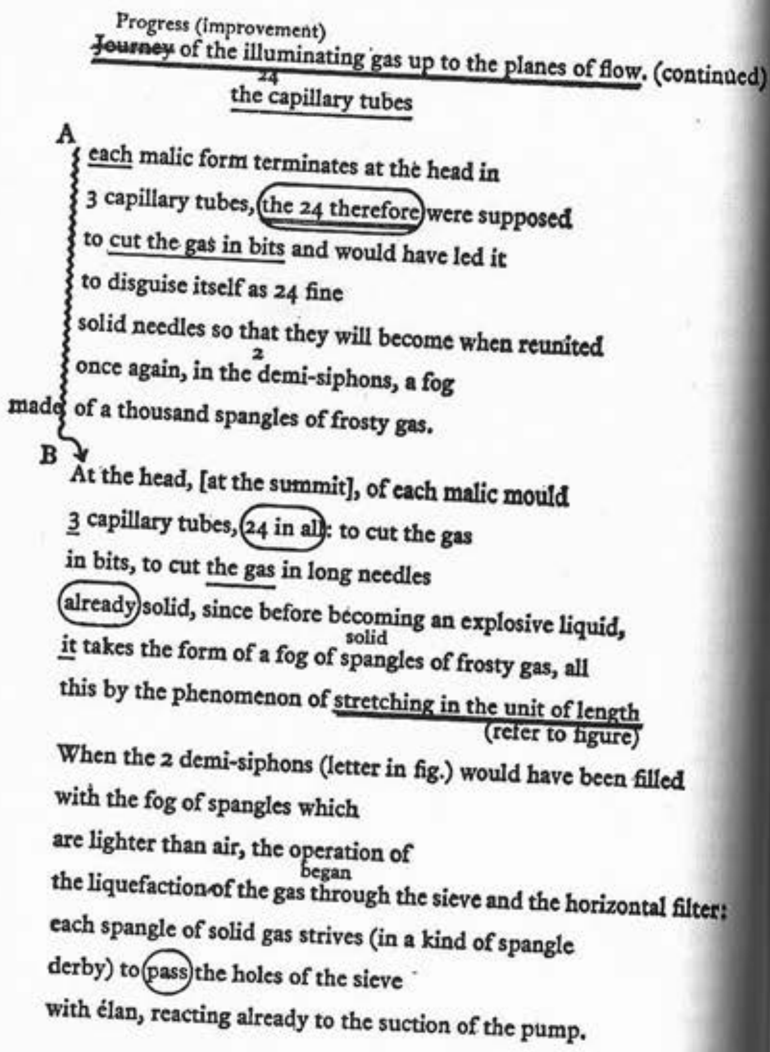
As Três Fases da Criatividade

A INDETERMINÇÃO tem um importante aspecto social: ela exige a cooperação de outros. Também se encontra inserida no texto de um libreto de ópera. Os grandes poetas são raramente bons libretistas porque querem sempre exprimir tudo em palavras e não deixam bastante liberdade de ação para o compositor. Um bom libreto deve conter alguma coisa incompleta, uma espécie de esqueleto, que desafie o compositor a revestir os seus ossos com uma carnadura viva. Um libreto bem feito representa um resultado intermediário que deve permitir o acesso a muitas realizações pelo compositor, até mesmo de natureza contraditória, e cuja música será sempre mais poderosa do que as palavras do libretista. *Così fan Tutte*, de Mozart, deixa de ser cínico quando Fiordiligi se manifesta em uma melodia profunda e comovedora. O último ato de *Bodas de Fígaro* está repleto de leves disfarces, gracejos e certa dureza agressiva de sentimentos, e no entanto Susanna em sua última ária e a Condessa nas suas últimas palavras de perdão atingem a extremos de emoção cuja pureza não pode ser posta em dúvida. Os libretistas das duas grandes obras de Mozart, *Don Giovanni* e *A Flauta Mágica*, eram um estranho par. Da Ponte era um apagado literato e Schikaneder um empresário suburbano, algo parecido com os vulgares promotores dos *shows* modernos que encomendam músicas fáceis de agradar, e no entanto os dois trabalhos inspiraram Goethe para escrever o seu *Fausto*, pois homem de pouca sensibilidade musical ele se impressionou principalmente com o conteúdo literário das óperas transfiguradas pela música de Mozart. (Mais adiante mostrarei como essa

reação emocional à *Flauta Mágica* nos permite compreender melhor o significado inconsciente de seu *Fausto*.) Talvez eu não devesse ter-me referido à música como "transfigurando" as palavras, pois melhor seria se tivesse dito "transformando". A música tem o poder de alterar e até mesmo destruir completamente as palavras a que se aplica, uma coisa que é muitas vezes mal interpretada. Dificilmente podemos compreender as palavras quando cantadas; o enredo é tolo e complicado ao extremo, e, assim, por que se preocupar com elas? Não será melhor ouvirmos ópera como se fosse música abstrata de orquestra? Isso parece atitude sofisticada e muito semelhante ao nosso gosto pela abstração, mas é, na verdade, ingênuo e mostra muito pouco respeito pelo compositor. Como se mostram eles ansiosos por encontrar enredos e letras que tenham o poder de envolvê-los e excitá-los! As palavras que pareciam sem importância já flutuavam em suas mentes desde muito tempo antes que surgisse a música que as substituiria. Precisamos conhecer o enredo e a letra muito bem para podermos tornar a experimentar em nós mesmos uma idêntica transformação. Uma vez que tenhamos sentido como a música absorveu a letra em toda a sua extensão, já essa letra não terá para nós mais importância, e poderá ser esquecida. É a música que tudo exprime então. Parece incrível que haja controvérsia na literatura inglesa — em grande parte inspirada pelo falecido E. J. Dent — sobre a natureza de *Don Giovanni* como tragédia ou mera comédia. Da mesma forma que o *Fausto*, *Don Giovanni* desafia o poder do submundo. O seu criado velhaco, Leoporello, pode ser engraçado, mas não mais do que Mefistófeles, o ajudante de Fausto. Ambos representam o sombrio autodestruidor aspecto do herói e o seu desafio a céus e terra. Na penúltima cena, a ansiosa palração de Leoporello não diminui o enorme poder dramático do encontro entre Don Giovanni e seu diabólico (ou celeste?) hóspede de pedra.

Acredito que a arte moderna abstrata nos tornou muito dispostos a ignorar as intenções conscientes do artista, e também que grande parte da culpa também lhes cabe, pois costumavam brincar com os interessados, negando-lhes quaisquer informações sobre suas intenções. Diziam que eram os quadros que tinham importância, o que era verdade somente quando a ambigüidade da arte abstrata ainda tinha uma qualidade perturbadora. O espectador que quisesse usar sua razão nitidamente focalizada se defrontava com uma ambigüidade parecida com a de um sonho e que, na verdade, fazia parte do conteúdo da arte abstrata. Isso já agora se evaporou graças aos serviços habituais do processo secundário. O público já aceitou a ambigüidade como uma brincadeira em que ele pode participar. Os espectadores de hoje gostam de projetar num quadro abstrato tudo o que lhes venha à cabeça. Sentem-se bem com modelos sem sentido que lhes sirvam como um pano de fundo neutro onde projetem seus próprios devaneios. Isso não é bastante, e como já tanto aconteceu na história da arte moderna, já se manifesta uma tendência contrária, e como parte dessa nova orientação é possível que os libretos de ópera recebam novamente o que lhes é devido. O artista pode muito bem exigir do espectador um exercício mais definido de sua razão em relação ao conteúdo da sua arte. O artista de hoje muitas vêzes divulga em detalhe as razões que o levaram à execução de sua obra, da mesma forma que Duchamp deseja que estudemos os raciocínios em sua *Green Box* (Figuras 7 e 8). Já não mais esperamos que a arte se explique completamente. O espectador deve penetrar as direções particulares do artista, da mesma forma que outrora era obrigado a ler os intermináveis prefácios de Bernard Shaw para poder apreciar suas peças. É possível que surja uma nova espécie de cooperação entre o artista e seu público e que ela se apóie paradoxalmente em uma diminuição da ambigüidade e da indeterminação da arte.

O vínculo social inerente à comunicação criadora pode assumir formas diferentes e às vêzes contraditórias. Os artistas variam muito na sua capacidade de fazer um uso criador da cooperação independente de outras pessoas. Merce Cunningham, John Cage ou Duke Ellington se mostraram à altura de se beneficiarem dessa cooperação, que outros não tão grandes como êles talvez considerassem como uma intromissão indébita em sua liberdade criadora. As reações mútuas são algumas vêzes tão entralaçadas que se torna impossível decidir quanto às contribuições individuais. Não adianta perguntar até onde foi Duke Ellington inspirado pelos seus intérpretes ou em que extensão êles o inspiraram. São os artistas que podem trabalhar por intermédio de outros que muitas vêzes parecem estar agindo independentemente. Diaghilev, por exemplo, tinha poucos dotes profissionais, mas no entanto revolucionou o balé com o seu trabalho através de uma porção de coreógrafos que êle moldou e educou, e todos êles deixaram a sua companhia sem prejuízo de novos progressos e inovações, deixando claro que todo o ímpeto criador provinha do empresário Diaghilev. De forma muito parecida, temos também os bons professôres de Arte que pintam através de seus alunos, usando-os como se fôssem "pincéis". O ponto principal é que êles, como Diaghilev e Ellington, educam o poder criador de seus executantes de maneira que parecem estar trabalhando com bastante independência. Nada há de errado quando um professor considera o trabalho de seus alunos como sendo seu, embora êle esteja, de fato, apenas desenvolvendo a livre imaginação criadora dos alunos. Parece incontroverso que os bons professôres perdem realmente algo de suas energias para trabalharem como artistas independentes. Hans Hofmann, que ensinou a gerações de artistas nos Estados Unidos, abandonou o ensino no fim de sua vida. Será essa a razão por que até hoje não lhe dão o lugar de destaque que bem merece à frente dos pioneiros que promoveram o grande avanço da pintura norte-americana nos fins da década de 1940? Outro grande mestre, Josef Albers, só projetou seu completo impacto como artista depois que deixou de ensinar em Yale. Parece que era muito mais justa a acomodação de tempos idos em que os grandes mestres podiam reivindicar tranqüilamente os trabalhos de seus alunos, pois é muito difícil estabelecer uma linha de demarcação entre eles. É o que mostram os exemplos de Diaghilev e Ellington, que trabalham melhor com "ferramentas vivas" que se apossam de suas próprias mentes e que trazem suas próprias contribuições aparentemente independentes. Essas personalidades artísticas têm uma capacidade crescente para manter bem aberto o seu planejamento, sempre pronto a absorver em benefício próprio a interferência externa que, para outros artistas mais rígidos, poderia parecer uma interrupção ou um acidente desagradável. Eu mesmo já funcionei como impressor de telas para o jovem Eduardo Paolozzi, que veio a se tornar um grande escultor só superado por Henry Moore. Paolozzi fazia telas de seda que podiam ser sobrepostas umas às outras em quaisquer posições, sempre com resultados magníficos, e eu livremente carregava nas tintas de suas telas, sempre com sua aprovação. Certa vez, ele imprimiu rolos de papel para forrar tetos com superimpressões sempre variadas (ilustração 4), que deixava ao critério dos operários colocá-los de qualquer maneira conforme calhasse, e também aí sempre fazia sentido. Retocava sempre qualquer imprecisão nas juntas. Ele se deleitava com os instrumentos vivos que tivessem julgamento estético próprio assim como também com tudo aquilo que pudesse provocar acasos acidentais incontroláveis. Suas esculturas primitivas tinham muita contextura e passavam por uma série de estágios de transformação, impressões em cera, moldes de gesso, novas formas de cera que eram fundidas em bronze, e assim por diante. Mais tarde ele passou a preferir os instrumentos vivos. Para as suas primeiras esculturas em alumínio da série *Mars* (foram exibidas em primeiro lugar na Galeria Waddington, em Londres) ele ainda não havia encontrado ou treinado técnicos com que pudesse colaborar plenamente. Trabalhavam estritamente de acordo com seus desenhos precisos e o resultado era algo meio maquinal e quase hostil, o que condizia bem com alguns aspectos da personalidade de Paolozzi, mas que se ressentia de vida orgânica, ao mesmo tempo que parecia incapaz de maiores desenvolvimentos. Com o correr do tempo, ele encontrou um técnico que podia prefabricar elementos sem consultar desenhos detalhados e que soldava as peças assim obtidas sob as vistas diretas de Paolozzi (ilustrações 5 e 6). Suas idéias tinham



Progress (improvement)
~~Journey~~ of the illuminating gas up to the planes of flow. (continued)
24
the capillary tubes

A
each malic form terminates at the head in
3 capillary tubes, (the 24 therefore) were supposed
to cut the gas in bits and would have led it
to disguise itself as 24 fine
solid needles so that they will become when reunited
2
once again, in the demi-siphons, a fog
made of a thousand spangles of frosty gas.

B
At the head, [at the summit], of each malic mould
3 capillary tubes, (24 in all): to cut the gas
in bits, to cut the gas in long needles
already solid, since before becoming an explosive liquid,
solid
it takes the form of a fog of spangles of frosty gas, all
this by the phenomenon of stretching in the unit of length
(refer to figure)
When the 2 demi-siphons (letter in fig.) would have been filled
with the fog of spangles which
are lighter than air, the operation of
began
the liquefaction of the gas through the sieve and the horizontal filter:
each spangle of solid gas strives (in a kind of spangle
derby) to pass the holes of the sieve
with élan, reacting already to the suction of the pump.

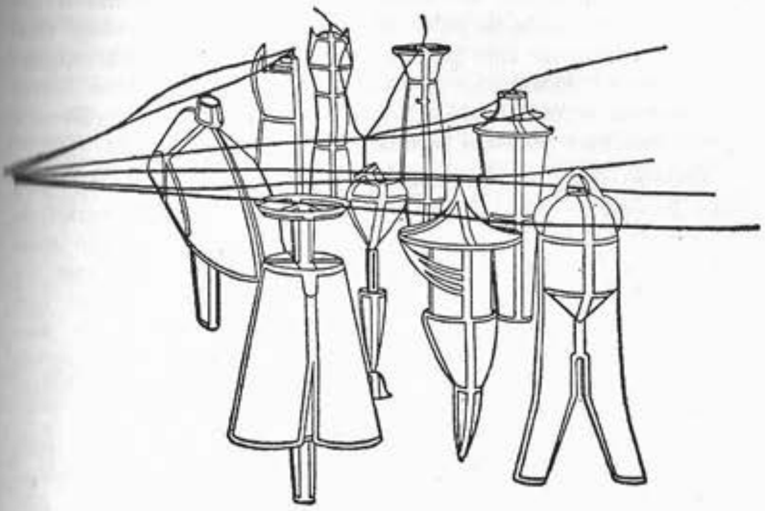


Figura 8 (em cima). Desenho para «Nine Malic Moulds» na reconstituição de Richard Hamilton de **Large Glass** de Duchamp (título completo: **The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even**). É necessário compreender-se que os termos de Duchamp representam conceitos intelectuais muito precisos. Admite-se geralmente que a palavra «malic» refere-se à maleness (masculinidade) do «Bachelor Apparatus» («Aparelho de Solteiro»); o termo «moulds» (moldes) deve ser tomado literalmente: eles moldam o «gás de iluminação» e dão-lhe as propriedades individuais específicas antes de ser conduzido pelos «tubos capilares».

Figura 7 (ao lado). Página de reconstituição tipográfica feita por Richard Hamilton da **Green Box (Caixa Verde)** de Duchamp, originalmente publicada em 1934 em forma de facsímiles de notas manuscritas. Richard Hamilton queria tornar as notas mais acessíveis ao público porque elas constituíam parte integrante do **Large Glass**; Duchamp, certa vez, planejou acrescentar textos escritos ao próprio **Large Glass**. Ele era um pintor conceptual; vivia suas concepções durante muito tempo e estudava suas funções e interações. Por mais intangíveis e abstratas que fossem no começo, tornavam-se objetos completamente realizados, para ele, com qualidades surrealistas e irracionais. O espectador também deve entrar nesse mundo imaginário estudando os conteúdos da **Green Box**.

que permanecer fluidas, de modo que se pudessem acomodar aos possíveis conselhos dados pelo técnico. Já falei da capacidade criadora para manipular com precisão os materiais imprecisos. Alguns artistas como Paolozzi não somente podem trabalhar dessa forma como também necessitam do estímulo de resultados incontroláveis e imprevisíveis para poderem perceber a sua verdadeira visão.

Quando organizei recentemente um curso experimental para treinar professores de arte no Goldsmith's College da Universidade de Londres[7] ainda não me dava plena conta do significado mais geral do que havia aprendido com esses artistas. Eu sabia que era importante afrouxar a rigidez do ego dos meus professorandos, que talvez os impedisse de reagir livremente aos trabalhos de seus próprios alunos. Eu pensava que esse professorandos, ao fazerem seus próprios trabalhos com menos rigidez e ansiedade, poderiam perceber os complexos problemas relacionados ao bloqueio e à liberação da imaginação em geral, mas cedo surgiu uma correlação significativa. Os professores que não conseguiam tolerar suas próprias espontaneidades e o afrouxamento de seus rijos planejamentos não podiam também tolerar a espontânea e vigorosa reação de seus jovens alunos durante o ensino. Ficavam preocupados, em lugar de satisfeitos, quando as crianças não observavam suas instruções muito estreitas e restritas e "não faziam aquilo que lhes era ordenado". Sabemos bem que o bom ensino para professores sempre procura não incutir uma atitude muito disciplinada nos aprendizes, ao mesmo tempo que os anima a receber bem as idéias espontâneas dos alunos, mesmo que elas se choquem com as suas, mas o que talvez não ficou bem claro é a estreita correlação entre as duas espécies de rigidez do ego, a intolerância dos professorandos à vida independente de seus próprios trabalhos de arte e a sua intolerância às contribuições independentes de seus alunos ao seu programa de ensino. O que está por baixo de tudo isso é o medo inconsciente da perda de controle.

Qualquer obra de arte funciona como se fosse outra pessoa, pois tem vida independente. O desejo excessivo de controlá-la impede o desenvolvimento de uma vigilância passiva do trabalho em andamento e que é necessária para observar semiconscientemente sua estrutura ainda espalhada e fragmentada. Já vimos como os "acidentes" que surgem durante o trabalho poderiam bem ser a expressão de partes da personalidade do artista que se tenham cindido e separado do todo. A fragmentação, até certo ponto, é um inevitável primeiro estágio da configuração do trabalho e reflete a inevitável personalidade fragmentada do artista. Ele deve ser capaz de tolerar esse estado fragmentado sem qualquer indevida ansiedade persecutória e também fazer valer os seus poderes de triagem inconsciente para integrar a estrutura total através das incontáveis amarras

inconscientes que ligam reciprocamente todos os elementos da obra. A estrutura integrada final é então reintroduzida no ego do artista e contribui para a melhor integração das partes do eu que se haviam fragmentado anteriormente. O processo criador pode ser assim dividido em três estágios: um estágio inicial (esquizóide) quando se projeta dentro do trabalho as partes fragmentadas do eu; os elementos fracionados não-reconhecidos parecerão então inteiramente acidentais, fragmentados, indesejáveis e persecutórios. A segunda fase ("maníaca") inicia a triagem inconsciente que integra a subestrutura da arte, sem contudo necessariamente cicatrizar a fragmentação da "gestalt" de superfície. Por exemplo, o rompimento sistemático das faculdades de superfície em muita coisa da arte moderna permanece parcialmente insolúvel no resultado final, mas as amarras do inconsciente ainda ligam os elementos singulares e surge um espaço pictórico contínuo como sinal consciente da integração inconsciente. No terceiro estágio da reintrojeção, parte da estrutura oculta da obra volta para o ego do artista em um mais elevado nível mental. Uma vez que a subestrutura não-diferenciada parece necessariamente caótica à análise consciente, o terceiro estágio também é freqüentemente assaltado por forte ansiedade. Mas se tudo correr bem, essa ansiedade já não é de perseguição (paranóide-esquizóide), como no primeiro estágio de projeção fragmentada. Ela tende a ser depressiva, misturada com uma sóbria aceitação de imperfeição e esperança de futura integração. (Essa esperança corresponde à realidade psíquica na medida em que a subestrutura exposta e aparentemente caótica for gradativamente coberta pelo processo secundário.) Mostrarei que o ritmo duplo de projeção e introjeção pode ser concebido como uma alternativa entre as posições paranóide-esquizóide e depressiva como descritas por Melanie Klein.* Mas então que acontece com o estágio intermediário (segundo) da triagem inconsciente quando se forma a subestrutura não-diferenciada da arte? O que acontece é que a dediferenciação criadora se inclina para um limite oceânico "maníaco" onde termina toda a diferenciação. O mundo interno e externo começa a se fundir, e até mesmo a diferenciação entre ego e superego se torna atenuada. Nesse estágio "maníaço", todos os acidentes parecem estar certos e toda a fragmentação se resolve. Devido à qualidade maníaca do segundo estágio, o outro estágio que se segue, o "depressivo", se torna muito mais difícil de suportar. Quem já não terá experimentado a sensação cinzenta da "manhã seguinte", quando se tem que defrontar com o que foi feito no dia anterior? Repentinamente as falhas e fragmentações ignoradas junto com o caos aparente da não-diferenciação irrompem na consciência. Parte da capacidade criadora reside na força para resistir a uma repugnância quase anal, que faria que jogássemos tudo aquilo na lata do lixo.

---

* Ver apêndice, págs. 281-282.

É extraordinário como os artistas depois de terminar a sua obra podem começar a estudá-la detalhadamente como se aquilo fosse o trabalho de alguma outra pessoa. Acontece algo que é como um despertar de um sonho, quando procuramos relembrá-lo com todas as nossas faculdades de forma perfeitamente recuperadas. Torna-se então inevitável uma revisão secundária e uma projeção de uma *gestalt* melhor. O artista ao esmiuçar o seu trabalho certamente falsifica a sua estrutura objetiva da mesma forma por que nós, os espectadores, o fazemos. Não podemos deixar de solidificar (ou verticalizar) sua estrutura objetivamente mais desconexa e aberta. Como então poderíamos integrar os diferentes níveis do funcionamento do ego? O artista, pela sua parte, se encontra numa posição mais feliz, pois pode voltar ao seu sonho criador e aos estados de consciência menos diferenciados e quase-oceânicos onde se processa o grosso do trabalho criador. Ele fará funcionar novamente o triplo ritmo de projeção, dediferenciação e reintrojeção.

É nessa terceira fase de reintrojeção que a existência independente da obra de arte é sentida com mais força. A obra de arte age como se fosse outra pessoa viva com quem estivéssemos conversando. A teoria de identificação pela projeção, como desenvolvida por Melanie Klein e seus adeptos, sugere que todas as relações humanas envolvem a projeção de partes espalhadas de uma mesma pessoa a outra pessoa. Quando existe uma boa relação pessoal, a outra pessoa está sempre disposta a aceitar a projeção e torná-la parte do seu próprio eu. A boa mãe quando cuida da criança, conforme W. R. Bion,[3] é capaz de devaneios (um estado de consciência não-diferenciado semelhante a sonhar acordada) nos quais literalmente também "cuida" das projeções do filho. A criança sente o perigo e a perseguição desse material fracionado, mas sua mãe pode assimilá-lo melhor devido à sua mais madura personalidade. A criança pode então reintrojetá-lo em uma forma mais rica e mais integrada que lhe seja mais suportável. A projeção não leva ao empobrecimento do ego, mas ao seu crescimento e maior fortalecimento. Esse bom relacionamento pessoal corresponde plenamente às relações do artista com a sua obra. Na primeira fase (esquizóide) da criatividade, as projeções inconscientes do artista ainda são sentidas em estado ainda fragmentado, acidental, estranho e persecutório. Na segunda fase, a obra age como um "útero" acolhedor, pois contém e — por meio da triagem inconsciente do artista — integra os fragmentos em um todo coerente (a subestrutura inconsciente ou matriz da obra de arte). Na terceira fase, o artista pode reintrojetar a sua obra a um nível mais alto quase-consciente de percepção e, assim fazendo, enriquece e fortalece seu ego de superfície. Ao mesmo tempo, os processos secundários de revisão articulam partes da obra que eram antes inconscientes, e assim se tornam parte da superestrutura consciente da arte. É dessa maneira que se dá uma troca completa entre as partes conscientes e inconscientes da obra juntamente com os níveis de percepção, conscientes e inconscientes, do artista. Seu próprio inconsciente serve também como um "útero" para receber as partes fragmentadas e reprimidas de seu eu consciente. Os processos externos e internos de integração são aspectos diferentes do mesmo processo indivisível de criatividade.

Também podemos dizer que todos os bons relacionamentos pessoais contêm um certo elemento de criatividade, e isso compreende certa dose de generosidade, humildade e ausência de inveja. Devemos estar prontos a dar não somente partes de nosso eu a uma pessoa amada como também devemos almejar em recebê-las de volta enriquecidas por tudo que ganharam do seu contato com a outra personalidade independente. A retomada, de certa forma, exige mais generosidade e falta de inveja do que a livre projeção inicial. Se uma pessoa neurótica tiver que dominar e controlar outra, para assim amá-la, ela só poderá receber de volta aquilo que propositadamente projetou na outra. Os pais muito possessivos amam os filhos dessa maneira estéril e esterilizadora. Um artista imaturo que esteja decidido, custe o que custar, a exercer pleno controle de sua obra é incapaz de concordar que uma obra de arte possa conter mais do que ele tenha (conscientemente) posto nela. Para se aceitar a vida independente de uma obra, será necessária uma humildade que é parte essencial da criatividade; isso também pressupõe uma diminuição dos pavores de perseguição de se receber de volta dentro de nosso eu as partes fragmentadas de nossa personalidade. Um psicanalista me disse como era difícil fazer ver aos seus pacientes, quando artistas, como eram ruins as suas obras, uma vez que eles tendiam a idealizá-las, para assim escaparem às ansiedades de perseguição. Ficou ele um tanto surpreendido quando afirmei que era infinitamente mais difícil, no ensino da Arte, fazer que os estudantes neuróticos se dessem conta do valor de suas obras. Alan Davie disse uma vez como era fácil fazer adolescentes completamente inexperientes e sem instrução produzir quase obras-primas, e como era difícil, se não impossível, fazê-los ver o seu valor. Durante algum tempo, ele ensinou a aprendizes de ourives, sem grandes pretensões. Como todos os bons professores, conseguia trabalhos fortes e originais de estudantes sem pretensões, colocando-os em situações novas que lhes tornasse impossível qualquer solução já pronta. Os estudantes tinham que se valer de sua espontaneidade e assim mobilizavam sensibilidades (de nível profundo) geralmente fora do seu controle. Os alunos de Alan Davie produziram trabalhos de qualidades que o impressionaram profundamente e que deixaram marca permanente em sua própria obra. Um de seus métodos era literalmente polifônico. Mandava seus alunos trabalhar em oito desenhos ao mesmo tempo, e depois eles tinham que inserir em cada um algum elemento simples como um quadrado, dois círculos, moldes de espinhas de peixe e coisas parecidas, com a única condição de que teriam que variar seus tamanhos e posições repetidamente. Tinham que prosseguir com cada desenho separadamente, sem poder elaborar futuros planos complicados, como um jogador de xadrez que tivesse que jogar partidas simultâneas. Não há dúvida, realmente, de que a triagem inconsciente que pode abranger diversas estruturas seriadas exclusivas de uma só vez pode também contemplar todos os desenhos num único relance. Essa dispersão de focalização exclusiva de concentração ordinária servia para estimular as sensibilidades de nível profundo, que era justamente o objetivo do exercício, mas os alunos, que não sabiam disso, não queriam aceitar os resultados que eles próprios conseguiam. Não se davam conta do que acontecera e por isso nada lucravam.

As paredes de todas as exposições colegiais de fim de ano em todo o país estão cheias de obras impressionantes nas quais os estudantes serviram de instrumentos inconscientes para os seus mestres, mas essas exposições nada provam sobre a eficácia do ensino, pois os estudantes, na verdade, não assimilaram o seu trabalho. Os aprendizes de Alan Davie julgaram, com certeza, que se tratava de uma boa brincadeira que nada tinha a ver com eles, no que, aliás, estavam certos. O processo de assimilação ou de reintrojeção é a mais difícil tarefa para o professor e raramente tem qualquer significação. Há certa vantagem em pregar os quadros nas paredes, pois constitui um convite implícito para a percepção do efeito que a obra causará no ambiente, e fazer que o estudante escolha o que deva ser pregado o força a contemplar o que fez; mas isso, na verdade, não vale muito.

A rigidez do ego e a insistência no controle consciente da obra não permitem que o estudante veja o que fez. Ele so vê aquilo que quis imprimir ao seu trabalho. Mostrar-lhe que há outros pontos mais importantes aos quais não deu a devida atenção seria o mesmo que obrigá-lo a enfrentar sua própria personalidade fragmentada. Quando lhe mostrarmos os efeitos não-intencionados de seu trabalho — e eles constituem a maior parte da estrutura artística — ele os considerará como estranhos e hostis, e o que fez lhe parecerá fragmentado e em pedaços. Será difícil convencê-lo do contrário, que ali existe uma complexidade de elementos cruzados e harmonias submersas que ele espontaneamente moldara em um nível inconsciente e pelas quais é o único responsável. O contraste entre a fragmentação de superfície e a coerência de nível profundo é comum à maior parte da arte realmente nova, na qual o processo secundário ainda não começou a funcionar. O professor deve, com o seu exemplo, demonstrar ao aluno o golpe de vista vazio e amplo necessário para pesquisar a integração de nível profundo oculta sob a superfície fragmentada, pois dessa forma ele pode auxiliar o aluno a dominar a ansiedade. Poderá também mostrar ao aluno que a mesma espécie de "acidente" ou de qualquer outra falta consciente tem uma propensão fatal a tornar a acontecer nas obras posteriores. A lei das possibilidades se manifesta contra tal acúmulo de acidentes, pois eles são antes um protesto das partes inconscientes e não reconhecidas de sua personalidade e, como tais, devem merecer atenção e significado. A aceitação de seu significado não quer dizer uma interpretação psicanalítica de seu simbolismo, mas exige do mestre empatia e gosto estético no mais alto nível, tal como se concede somente às maiores obras-primas do passado que tenham conquistado integridade a despeito do conflito de superfície. Todo estudante merece ser tratado como um gênio em potencial, e o mestre não deve esperar gratidão por seus esforços. É possível que o estudante não goste que se descubra em seu trabalho muitas coisas das quais ele próprio ainda não tem ciência. A espécie usual de ensino de arte, preocupado somente em corrigir detalhes de bom gosto, é muito mais confortável porque serve às necessidades conscientes do aluno no que diz respeito à boa *gestalt*. Não é essencial que tudo o que o professor disser seja verdade, pois o que tem importância é o nível mais profundo de experiência que deve guiar o diálogo entre professor e aluno. Mesmo uma reação errada do professor, se sincera, conseguirá o seu fim se fizer o estudante reagir com sensibilidades mais profundas de modo que ele próprio possa resolver o conflito entre a fragmentação de superfície e uma coerência submersa de nível profundo. Uma contemplação de nosso trabalho sempre poderá invocar intensas ansiedades e muitas vezes até mesmo destruição irreparável. O professor deve aprender a tratar essas ansiedades e o profundo desgosto que talvez as acompanhe. O mínimo que ele deveria ser capaz de fazer seria induzir o estudante a adiar o julgamento sobre certas partes do trabalho que ele se recusou a reconhecer, e quer eliminar de vez. Aprender a adiar um julgamento é uma coisa muito importante que todo artista deve saber fazer e, certamente, o mesmo se aplica aos professores.

Houve estudantes que chegaram a reclamar que o meu ensino era realmente uma psicoterapia disfarçada, e tive que explicar repetidamente que só me preocupava com os seus trabalhos em termos puramente formais, e de uma maneira que, certamente, era contrária aos ditames da psicoterapia. Dou um exemplo. Eu sempre aprovava quando o estudante perseguia uma imagem de uma maneira forçada e quase obsessiva, pois isso assegurava a sua sinceridade juntamente com sua profunda preocupação e atividade. As imagens obsessivas são, muitas vezes, fracionamentos do resto da personalidade. Um psicoterapeuta deve procurar conservá-las devido ao seu possível efeito patogênico. O meu objetivo é sempre espalhar a imagem compulsiva em toda a personalidade do estudante e torná-la bastante flexível para poder relacionar-se livremente com toda a gama das suas sensibilidades estéticas e emotivas. Como um comportamento obrigatório geralmente afasta a ansiedade e se repete, sem mudança, com uma rigidez ritual, qualquer dissipação mais ampla da imagem que for tentada pode resultar em ansiedade absorvente, e nesse caso o professor tem de recorrer ao terapeuta. O bom ensino de arte, e a própria criatividade, dependem de uma tolerância da ansiedade acima do normal, devido à necessidade de se trabalhar através da personalidade total de alguém, e isso exige uma força do ego maior do que a comum. É errado pensar que os espíritos criadores se regozijam com as doenças neuróticas. Nada disso. O filisteu pode ignorar sua moléstia vivendo apenas com uma parte de sua personalidade, e pode também evitar que ela se torne evidente. A pessoa criadora enfrenta sua doença e as ansiedades decorrentes de tal forma que elas dominam seu comportamento de maneira ruidosa, o que não significa que ela seja por isso mais neurótica, quando exatamente o contrário é a verdade. Se as relações humanas satisfatórias fossem prova de sanidade mental, como se acredita universalmente, então a mente criadora seria saudável bastante com o estabelecimento de pelo menos um bom relacionamento objetivo: com a sua própria obra agindo como um ser independente. Ela poderá aceitar o que Adrian Stokes chamou de "alteridade" nas obras de arte.[30] Essa concordância exige toda a aparelhagem da projeção, integração, introspecção, que são partes de qualquer boa relação. A ligação entre a criatividade e as boas relações objetivas também funciona em sentido inverso. O contínuo crescimento e o cuidado com as tarefas humanas exigem certo grau de imaginação criadora que representa a vigilância acolhedora necessária no trabalho criador. Em um bom casamento temos que recriar a sociedade conjugal na medida em que cada um dos cônjuges passa por transições devidas à maturidade, doença ou idade. Uma pessoa neurótica não pode tolerar essa necessidade de refazer as relações humanas. Ela necessita de certa dose de imaginação para desfrutar o contínuo trabalho criador que é necessário para a renovação de relações bem estabelecidas. Nesse sentido, a atitude criadora do artista em face do seu trabalho é apenas um exemplo especial de uma adaptação social de caráter mais geral. Pode ser que fazendo bom trabalho como artista isso também influencie a sua adaptação social de modo geral.

Diz-se muitas vezes, com acentuação errada, que o aspecto social da arte reside em sua capacidade de comunicação. Essa exigência é dirigida contra o artista narcisista fechado em sua torre de marfim que se recusa à comunicação em linguagem convencional. Mas será que ele realmente se recusa? Se ele for capaz de manter relações com o seu próprio trabalho, dando e recebendo livremente, aprenderá a se comunicar com as partes submersas de sua própria personalidade. Se permitir que seu trabalho lhe responda como um ser independente, esse mesmo trabalho também será capaz de falar aos outros com a mesma eloqüência, mas em primeiro lugar estão as relações e a comunicação entre o artista e a sua obra.

A observação de artistas e estudantes de Arte durante seus trabalhos práticos permite que estudemos principalmente a terceira fase da criatividade, a regeneração e a introjeção da subestrutura da arte. A fragmentação da arte moderna e a sua resolução em um nível oceânico-maníaco (a ser discutido em maiores detalhes no capítulo seguinte) permitem mais introspecções nas fases esquizóides e maníaco-depressivas da criatividade. Para vermos a completa estratificação e interação dessas três fases temos que nos valer do testemunho da vasta imagística poemagógica em torno do motivo do deus moribundo que se infiltra nos grandes mitos e obras de arte. Ali podemos distinguir nìtidamente os três níveis separados e suas diferentes funções no processo criador. Dessa maneira, a nossa discussão mais teórica do imagismo poemagógico, na segunda parte deste livro, virá elucidar esta nossa atual e mais prática dissertação.

8

Envolvendo o Espaço Pictórico

A NÃO ser por motivos políticos, tais como a exigência de um realismo social, pouco temos com que criticar os artistas por não quererem comunicar alguma mensagem intelectualmente inteligível. É certo que o antiintelectualismo do surrealismo e dos movimentos idênticos se encontra no momento em pleno declínio e que cresce uma nova necessidade de um deleite intelectual da arte, mas isso não precisa, obrigatoriamente, ser orientado para certa significação literária. Como já mostrei, a principal comunicação da arte se dá em um nível psíquico mais profundo, onde tem lugar a conversa do artista com a sua própria obra, um nível de triagem inconsciente e de integração, que tende a parecer caótico e sem sentido a um exame puramente intelectual.

A falta de um conteúdo intelectual na arte moderna é, no entanto, anômala. O rompimento periódico de sua superfície racional evitou a emergência de esquemas tradicionais (Gombrich) que pudessem ser gradativamente aumentados e melhorados. A arte moderna também foi revolucionária no sentido de que as suas repetidas convulsões causaram a destruição de seus próprios filhos. Os estilos incipientes e as idéias autofertilizantes eram abandonadas no mesmo instante em que nasciam. Existe algo quase patológico e esquizóide nesses ataques periódicos contra a sua própria imagem. Só escapa de ser verdadeiramente patológica através da submersa coerência de profundidade que redime o dilaceramento da superfície racional.

O realismo tradicional era mais são. Gombrich, em *Art and Illusion*,[12] mostrou como o desenvolvimento desse realismo conservou uma continuidade ininterrupta que durou séculos, e que dependia da criação de esquemas convencionais que por uma poderosa ilusão artística (já falei em outro lugar[5] sobre a ilusão de "externalidade" do realismo) eram reconhecidos como descrições precisas da realidade. Pertence a Gombrich o grande feito de haver finalmente rompido a ilusão de "externalidade" que havia dado uma validade objetiva aos esquemas do realismo ocidental. (Ficamos pensando se Wittgenstein teria procurado dar validade objetiva à estrutura lógica da linguagem se não tivesse, um tanto ingenuamente, reconhecido que os elementos de um quadro tinham a estrutura objetiva desejada, o que, afinal, eles não tinham.) De acordo com Gombrich, a coerência de um quadro reside em esquemas inteiramente convencionais, que o artista aprendeu a ler como se tudo fosse tão objetivo e real (realístico) como a própria realidade. As regras de pintura realista eram as regras de um jogo que se desenrolava de acordo com certas convenções que eram constantemente modificadas como as regras de um jogo. Se Wittgenstein tivesse conhecido as idéias de Gombrich, teria podido sintetizar a sua anterior "teoria de pintura" da linguagem lógica com a sua última "teoria de jogo" da linguagem. Compreender as regras flexíveis e aprender a jogar de acordo com elas é tudo o que há sobre a objetividade de imagens, tanto nas artes visuais como na linguagem.

A história da arte realista ocidental mostra claramente a maneira em que as regras do jogo foram sendo gradativamente modificadas. Gombrich fala da guerra de Constable contra um esquema venerável, que representava aproximação e distância em uma paisagem por meio de cores quentes e douradas no primeiro plano e frescos azuis atmosféricos no plano do fundo. Em um esquema dessa natureza, a vegetação do primeiro plano sempre se definhava em direção a um castanho-dourado de violino. Há uma anedota sobre Constable: ele colocou um violino sobre um pedaço de relva verde para demonstrar a diferença de cores. Com a rejeição dos velhos esquemas, Constable introduzia também a cor local do verde no primeiro plano de suas paisagens, o que constituía uma inovação de grande audácia. Isso também poderia facilmente ter levado a uma uniformidade fatigante de verdes locais com prejuízo de profundidade, um perigo que é amplamente demonstrado *ad nauseam* pelos quadros de "saladas" verdes pintados por um sem-número de amadores paisagistas desde então. A culpa é de Constable. Gombrich usa essa estória para mostrar a dificuldade que tinha Constable para reconciliar a cor local com as gradações convencionais de tonalidade e cor necessárias para representar a profundidade. Para "combinar" a arte com a realidade, a pessoa precisa muitas vezes ter uma grande transigência arbitrária entre diversas convenções conflitantes. Das duas espécies de "combinação", talvez a mais profunda seja o velho sistema de representar a profundidade por gradações de quentes castanhos e frios azuis. Isso exige do espectador um exame de todo o campo colorido, ao passo que a combinação de cores locais pode facilmente se tornar o que a palavra sugere, uma comparação isolada e puramente local.

De acordo com as recentes experiências de Land, a combinação de cores depende da estrutura de todo o campo visual. Ele projetou numa tela dois *slides* da mesma fotografia, tirada com filtros de cores diferentes, e por meio dessa superposição as duas cores se misturavam em proporções diferentes nas várias áreas do quadro, e mesmo assim essa limitada gama de luz colorida conseguia produzir um completo espectro de cores. É óbvio que a distribuição da cor no campo visual é tão importante para a combinação como uma imitação minuciosa de cor local ponto por ponto. O incrível sucesso da revolução da cor pelos impressionistas é uma prova disso. É sincrético em espírito porque não há uma combinação analítica ponto por ponto, pincelada por pincelada, que possa "combinar" suas cores com percepções específicas. A combinação desejada só é conseguida pela total visão sincrética baseada na triagem inconsciente de uma complexidade de entrelaçamentos de cores. Esse manuseio livre e espontâneo das cores acabou por se cristalizar em uma nova *palette* impressionista, um novo esquema convencional de cores que foi reconhecido como realista e fiel à natureza, como já antes havia acontecido com outros esquemas realistas. Já escrevi alhures como o físico alemão W. Ostwald ofereceu aos artistas conscientes de cores os instrumentos para uma precisa combinação de cores locais. Esse seu oferecimento indiscreto foi recebido com um silêncio desagradável que mostrava a falta de interesse, da parte dos artistas, por uma análise realmente científica das cores locais. O que é psicologicamente importante é a capacidade de uma tradição realista moribunda haver absorvido dentro dela até mesmo o feroz assalto destruidor do sincretismo impressionista na cor. Houve um ponto na história da arte moderna em que essa assimilação desmoronou irrevogavelmente. Os fauvistas reviveram o ataque original contra o uso analítico da cor, fazendo que as mais arbitrárias combinações de cores dessem certo em uma visão total, mas a sua liberdade logo degenerou em um brinquedo decorativo com cores brilhantes. Sir Herbert Read provou, contra os próprios ditames de Matisse, que as suas livres distorções de linha e de cor eram uma verdadeira apresentação da realidade da maneira como era vista em um ato de total compreensão de fração de segundo (não-analítica). R. Arnheim reivindicou para as formas destorcidas de Picasso um poder de igualar a realidade em outro nível de percepção, mas a visão total sincrética rompeu todas as regras convencionais, pois já não podia mais ser assimilada à antiga e íntegra tradição esquemática. Não é possível analisá-las racionalmente. Eu mesmo escrevi alhures[6] que devemos acreditar em Cézanne quando diz que se sentiu como parte da velha tradição realista e que a natureza era o seu único guia. Tenho procurado mostrar que suas distorções faziam sentido se fossem experimentadas como parte do campo visual total (não-diferenciado), em

lugar de um instável ponto certo de precisa visão focal. A visão periférica que ocupa a maior parte do campo visual pode facilmente destorcer as estáveis formas gestaltistas de nossa percepção comum, de maneira bastante parecida com o que Cézanne fez para suas maçãs incharem e para os tampos das mesas se inclinarem com as suas beiradas lascadas. Vista dessa maneira, a pintura de Cézanne era realista, mas já se sentia que a arte moderna estava no ar. O clima da arte tinha mudado e estava maduro para os ciclos antitradicionais de constantes contorções e rompimentos que marcaram o progresso errático da arte moderna desde então.

A diferença importante entre o realismo tradicional e a arte moderna foi a flexibilidade e a "abertura" dos esquemas tradicionais. Eles permitiam a análise racional e assim satisfaziam as exigências do processo secundário, ao mesmo tempo que eram não-rígidos e defensivos. Podiam ser distendidos e modificados quando a fantasia do processo primário exigisse novos crescimentos e invenções espontâneas. Não havia necessidade para rompimentos. Em outras palavras, ainda não existia a falta dissociação de sensibilidades que arrasou as tradições do realismo da renascença e levou à batalha entre o intelecto e a intuição (processos secundário e primário), que é a característica da arte moderna. O esquematismo flexível e a inovação gradativa foram substituídos por maneirismos defensivos e rígidos, que só cediam a catastróficos rompimentos periódicos.

A destruição da tonalidade na música ocidental seguiu pelo mesmo caminho. O rico sistema harmônico de tonalidade se assemelha, em sua expansão gradual, ao crescimento suave da esquemática realista nas artes visuais. O sistema de acordes harmônicos que esteve em uso em certo período nunca foi inteiramente rígido e autocontido. Schoenberg mostrou como os novos acordes apareceram primeiramente disfarçados em "acidentes" melódicos. Aos poucos foram sendo percebidos como novas dissonâncias que ainda precisavam ser explicadas como acidentes melódicos, e tinham de ser preparados e resolvidos horizontalmente. Esse disfarce parcial suavizou a dureza das dissonâncias que, de outra forma, teriam destruído a integridade do espaço musical. Gradativamente, foram ganhando em suavidade e finalmente se desfizeram de seu contexto melódico e foram reconhecidas como consonâncias perfeitas. Um processo secundário gradativo transformou elementos texturais inicialmente "acidentais" em componentes plenamente articulados do sistema harmônico em uso. Os vários sistemas de mentalidade musical nunca se fecharam para impedir novos acréscimos, e assim se tornou possível uma tradição ininterrupta de tonalidade. Cada vez mais, os acordes eram absorvidos pelo sistema harmônico existente sem destruir as sensibilidades tonais.

Até mesmo os mais rígidos chavões podem ajudar nas novas invenções harmônicas. Schoenberg fala do rígido acompanhamento de uma valsa vienense que, de uma maneira aparentemente insensível, repete os mesmos acordes primitivos. A dança livre da melodia não se digna dar importância ao óbvio chavão harmônico inferior e assim muitas vezes combina com ele, como que por acaso, para formar novas e excitantes combinações sonoras. O mais rígido de todos os acompanhamentos foi, talvez, o baixo de Alberti, inventado no século XVIII e que servia para sustentar a sonoridade dos instrumentos de teclado de então que,não possuíam esse predicado. Ele fragmenta um acorde de três notas em uma rápida alternação de quatro notas. Teve uma longa vida, mas hoje em dia é justificadamente desprezado pelos musicistas. Chegaram até mesmo à audácia de censurar Mozart por falta de graça, quando usou isso em sua Sonata para Piano, K.545. (Há quem o desculpe por haver escrito essa sonata ligeira como exercício para principiantes.) No entanto, um gênio como Mozart pode fazer uso de chavões dessa espécie como uma cobertura feliz para experiências atrevidas. Já no primeiro compasso do segundo movimento, o acompanhamento martelado arranha asperamente a melódia ao se mover com ela em três sétimas paralelas, o que seria inaceitável em um acompanhamento móvel mais flexível (Figura 9). A aspereza se transforma em um som extremamente doce. O executante deve sentir o conflito entre as figuras do baixo, que se movem com rigidez, e o fluxo mais livre da melodia. Nos outros lugares a melodia adquire o caráter rítmico do baixo de Alberti: ela sucumbe completamente ao seu ritmo na surpreendente e quase abrupta conclusão do movimento; ou então o baixo repentinamente se liberta e desabrocha em verdadeira melodia, como acontece no sexto compasso do movimento.

Em um clima acertadamente estético, até mesmo em repetições desprovidas de imaginação, a limitação e os chavões rígidos não precisam funcionar como camisas-de-força que inibam o desenvolver da imaginação. As tradições artísticas que cerceiam o artista tanto no conteúdo como na forma podem permitir-lhe mais liberdade do que a forçada superoriginalidade de nossos tempos. Os ícones bizantinos são fixos tanto em forma como em conteúdo. No Museu Bizantino de Atenas podemos ver o mesmo ícone repetido em inúmeros exemplos, cada um parecendo uma cópia exata do outro. E, no entanto, que tremendas diferenças de força! Uma vez que conhecemos o esquema comum da composição, o mais insignificante desvio será ainda mais notável e expressivo. Os ícones provinciais da Macedônia e Creta não possuem uma serenidade clássica e podem distender a convenção até quase um ponto de ruptura; a tensão interna se enrosca como se fosse uma mola. Contudo, o esquema nunca é realmente destruído. Fiquei assombrado ao saber, pelos eruditos monges do Monte Atos, que eles consideravam o estilo contorcido e alongado de El Greco como pertencendo inteiramente à tradição bizantina. Isso projeta uma nova luz nas tentativas dos historiadores de arte do Ocidente para explicar tais distorções apenas em termos do maneirismo italiano. Sabemos bem como os pintores holandeses do século XVI também se deixaram enredar pelas in-

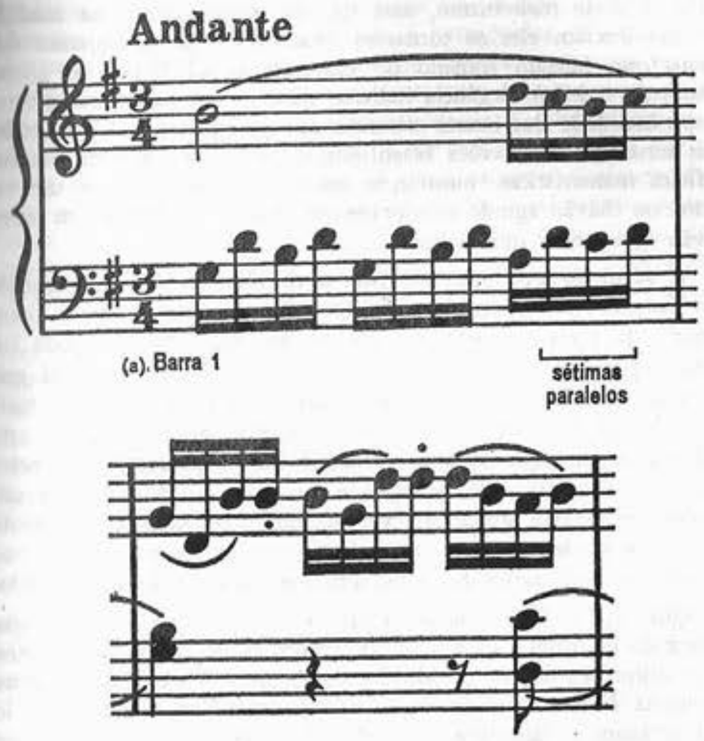


Figura 9. O baixo de Alberti no movimento lento da Sonata para Piano em Dó Maior (K.545) de Mozart. Este artifício harmônico convencional é aqui usado por Mozart para conseguir efeitos originais harmônicos e melódicos. Sua rigidez permite que a melodia e o acompanhamento se movam em sétimas paralelas no primeiro compasso do movimento (a); e nos três últimos compassos a estrutura do baixo de Alberti penetra no âmago da própria melodia (b). Aqui deve-se dar ao baixo de Alberti uma plena significação melódica. Um caso parecido é a famosa abertura da Sonata ao Luar de Beethoven, onde a linha melódica dos acordes fragmentados toma conta da melodia principal; esses acordes devem ser executados, desde o princípio, como se fossem uma verdadeira melodia.

fluências desse maneirismo, mas na sua maturidade e na medida que envelheciam eles se tornaram "nativos" e se despojaram dos atavios que haviam tomado de empréstimo. El Greco, o grego, certamente cedeu à elegância italiana; mas na sua velhice recapturou a espiritualidade dos ícones cretenses que pintara em sua juventude. Mais uma vez, os chavões bizantinos se projetaram através das superfícies maneirísticas, mostrando assim outro exemplo de um esquema ou chavão agindo criadoramente quando colidindo com outro chavão igualmente intransigente.

A aceitação geral de esquemas e chavões contribui certamente para uma comunicação mais eficaz. Os críticos de arte moderna citam a teoria de comunicações para provar que sua arte não pode comunicar por lhe faltar tradição e convenção. É bem possível que isso seja verdade, mas creio que a sua doença está em algo mais profundo. Já falei sobre os círculos viciosos que existem na arte moderna. A inovação leva de roldão todos os esquemas existentes para assim começar tudo de novo e ser então solidificada por um processo secundário igualmente vicioso, que a transforma novamente em um rígido chavão que, como tal, afogará qualquer nova espontaneidade, tornando assim inevitável uma nova erupção vinda do fundo.

Qual foi o início desse círculo vicioso? Teria sido a recusa pública de interpretar as sincréticas distorções de forma de Cézanne ou as distorções de cor de Matisse como um novo esquema realista na mesma linha da tradição da Renascença? Bem poderiam tê-lo feito se assim o quisessem. Nos dias de hoje, parece estranho que os contemporâneos espanhóis de El Greco tivessem aceitado as suas distorções muito mais extremadas, como realistas bastantes, no espírito da tradição bizantina que era muito mais diferente. Não houve a gritaria pública comparável com a que recebeu a obra de Cézanne, tida como anti-realista. Acredito que se Cézanne tivesse sido bem sucedido em vida o seu modo sincrético de tratar a forma livre teria sido reconhecido como uma extensão lógica da anterior experiência impressionista com as cores livres. Não foi preciso que se desse qualquer destruição catastrófica das sensibilidades conscientes, mas já estava tudo pronto para uma irracionalidade autodestruidora declarada. O maior dos pintores modernos, Picasso, atacou as sensibilidades conscientes de uma forma inteiramente deliberada. Sua fragmentação sistemática do espaço pictórico no auge de suas experiências com o cubismo se aproxima perigosamente de uma fragmentação esquizofrênica e de seus ataques autodestruidores ao ego. O esquizofrênico ataca, literalmente, sua própria função lingüística e sua capacidade de produzir imagens. Ele torce e retorce as palavras, da mesma forma estranha pela qual desenha e pinta as suas imagens. Ataca as funções de seu próprio ego quase fisicamente e projeta os

pedaços de sua própria fragmentação no mundo exterior, o qual, por sua vez, se torna fragmentado e perseguidor. É em vão que o aprendiz de feiticeiro no poema de Goethe parte em pedaços a vassoura mágica. Cada pedaço se transforma em uma vassoura inteira para continuar o seu trabalho de devastação. É também em vão que ele procura um controle mágico. Começamos a perceber por que a impressão inicial de fragmentação que caracteriza qualquer obra de arte em gestação pode evocar tais ansiedades e até mesmo destrutividade no artista, especialmente se ele se apega à sua ilusão de que pode conseguir o controle consciente de seu processo de trabalho. É uma mágica que está fora do seu alcance. Há alguma razão para que Picasso ataque tão ferozmente sua pintura, ele que é, a meu ver, a suprema corporificação do espírito da arte moderna. Ele desmembra literalmente as suas imagens e espalha os seus fragmentos em todo o campo e espaço pictóricos. A experiência consciente de seu trabalho conserva muito do tema do ataque, destruição e morte. Onde, naturalmente, ele difere da agressividade esquizóide é na coerência de seu rude espaço pictórico que permanece integrado a um nível inconsciente não-diferenciado. Bion disse que o esfacelamento esquizóide da linguagem não impede seu uso criador se forem mantidas as ligações inconscientes. É dessa natureza o esfacelamento da linguagem em James Joyce. O seu fantástico conglomerado de palavras não são apenas violentas compressões de pedaços de linguagem, mas estabelece contrapontos de fantasias de sonhos que correm sob a superfície e ligam o amontoado de palavras a um curso infinito hipnótico.* Da mesma forma, o plano de um quadro cubista integral, fragmentado e violentamente condensado, é mantido e animado por um pulso dinâmico que junta os fragmentos, formando com eles um resistente casulo que atrai o espectador para dentro dele. É verdade também que não falta a essa experiência espacial certa qualidade hipnótica e quase mística (ilustração 25).

A nova pintura americana reduziu todos os pedaços a tiras "taquistas" e fragmentos tessiturais. Já mostrei como isso representa o clímax de um longo desenvolvimento do despedaçamento que possivelmente começou já com o impressionismo francês, mas, ainda uma vez, o plano pictórico resiste aos ataques. Sua continuidade se torna marcante e vibra com um pulso único agindo através de toda a superfície. Foi dito a respeito do primeiro impacto da pintura de Jackson Pollock que ela sugava e envolvia o espectador para dentro do plano pictórico, o que é outro exemplo da qualidade hipnótica da arte fragmentada. Os estetas falam da ambigüidade da "distância estética" entre o espectador e a obra de arte, o que, aliás, se encontra em quase todas as espécies de arte. Nos casos extremos de "envolvimento" na arte moderna, essa distância é, por fim, completamente aniquilada. Adrian Stokes, o notável artista e escritor sobre a psicologia de profundidade da arte, mostrou com muita propriedade e força a qualidade quase mística de muita arte moderna, que nos dá muitas vezes a impressão de estarmos sendo "envolvidos".[32] O artista sente-se bem com o seu trabalho em uma união mística oceânica que muito se parece com a criança que, amamentada ao seio da mãe, se sente como parte dela. Stokes contrasta essa experiência envolvente (maníaca) de "identidade" com a outra experiência, já mais amadurecida, de "alteridade".[30] É então que o artista sente a obra como um organismo independente fora de seu controle e situada a uma distância definida. Stokes julga, com razão, que essas duas experiências se encontram presentes em qualquer experiência criadora em vários graus, sendo que, apenas em exemplos extremos de arte moderna, o sentimento de envolvimento quase que já expulsou o mais maduro sentimento de diversidade. Essa é outra maneira de dizer que na arte moderna a terceira fase da criatividade permanece rudimentar. Um envolvimento maníaco pela "identidade" e um desprezo depressivo pela "alteridade" caracterizam os dois diferentes estágios do trabalho criador. Já ressaltei as três fases, projeção esquizóide, integração inconsciente em um nível maníaco não-diferenciado e uma final introjeção depressiva. É nesse estágio depressivo final que a obra de arte assume a "alteridade" e uma existência independente. No anterior estágio maníaco de integração inconsciente, o artista ainda não se destacou de seu trabalho. É a esse aspecto criador que pertence o sentimento maníaco de "identidade", envolvimento e união mística. Já que, na arte moderna, a terceira fase da introjeção depressiva se tornou atenuada, a experiência maníaca da identidade mística persiste no produto acabado, o que, no entanto, só apresenta uma diferença quantitativa entre a arte tradicional e a moderna.

---

* É bem possível que o estado hipnótico também dediferencie o ego, envolvendo possivelmente também o superego.

Iniciamos a nossa análise de imagismo não-diferenciado com uma discussão altamente técnica da atenção não-focalizada e da ambigüidade das mudanças contrárias, mas já tinha místicas tonalidades o conceito de Paul Klee sobre a atenção multidimensional onde as áreas internas e externas se tornam unas. Na medida em que chegamos aos níveis oceânicos mais profundos de dediferenciação, os limites entre o mundo interno e externo se fundem, e nos sentimos absorvidos e presos dentro da obra de arte. Os estágios iniciais de dediferenciação (que ainda se encontram próximos do nível de superfície da atenção) poderiam ainda ser chamados de pré-conscientes, embora a turbação e a indefinição iniciais indiquem o lapso das funções de superfície. A mais profunda experiência oceânica, no entanto, dissolve o próprio espaço e o próprio tempo que são os verdadeiros modos pelos quais funciona a nossa razão. Não poderia ser chamado de pré-consciente mesmo na mais lata extensão do termo.

Nós nos defrontamos com uma progressão semelhante e uma gradativa dissolução de toda experiência de espaço definido na chamada tela-sonho descrita por B. Lewin.[18] Espalhada por trás das imagens mais precisas (gestaltistas) do sonho, existe uma tela indistinta e semelhante a uma nuvem que não pode ser localizada com precisão no espaço. Em alguns sonhos (obviamente pertencentes a um nível mais baixo de diferenciação), as figuras do primeiro plano se desmancham e a misteriosa tela-sonho permanece à vista. Logo que essa tela-sonho perde substância, ela se aproxima de um sonho vago totalmente vazio que, a despeito de sua aparente vacuidade, deixa atrás de si uma lembrança de uma experiência emocional intensa. A tela-sonho é evasiva. Pode-se enrolar em si mesma e desaparecer no infinito (desconfio que isso acontece quando se faz uma tentativa fútil para uma focalização mais precisa) ou então avançar para quem sonha e se integrar nele ou também envolvê-lo. Lewin também relata que houve um sonho em que o paciente se encontrou de pé contra um muro que se estendia até o infinito, e ao se defrontar com o muro ele também se sentia dentro dele. Isso é o verdadeiro envolvimento oceânico não-diferenciado parecido com o espaço multidimensional de Paul Klee. Uma experiência de um engolfamento físico me parece ser devida à revisão secundária que procura solidificar o espaço abstrato. Paralelamente com as investigações de Lewin sobre a tela-sonho encontramos as especulações de G. Róheim[26] sobre o conflito de um sonho básico que pode ser formulado em termos de espaço diferenciado e não-diferenciado. Ele fala explicitamente de um "sonho uterino" espacialmente não-diferenciado. O paciente entra em seu útero de sonho ao passo que ao mesmo tempo abandona esse espaço interior através dos "portões" do sonho. Isso é realmente uma linguagem não-diferenciada. Ao deixar o espaço interior, ele reconstrói um espaço mais tangível do lado de fora como se fora um palco dramático em que se desenrolassem os acontecimentos conscientes do sonho. Róheim pensa que o conflito do sonho básico entre o espaço diferenciado e o não-diferenciado se encontra por baixo de toda a obra criadora. Nisso ele se aproxima muito de meu conceito de um ritmo do ego criador que se balança entre a *gestalt* focalizada e a não-diferenciação oceânica.

Os psicanalistas londrinos D. W. Winnicott[34] e Marion Milner[22] mostraram a importância da possibilidade de um ego criador suspender as fronteiras entre o eu e o não-eu para assim se tornar mais à vontade no mundo da realidade em que os objetivos e o eu se encontram claramente separados. O ritmo do ego de diferenciação e não-diferenciação balança-se constantemente entre esses dois pólos e também entre o mundo interno e externo. O mesmo acontece com o espectador, que ora se encontra focalizando moldes gestaltistas singulares, ora se desliga de toda percepção consciente para poder perceber o todo íntegro.

Na arte moderna, o ritmo do ego é um tanto parcial. A *gestalt* de superfície jaz em ruínas, despedaçada e impossível de focalizar, a matriz não-diferenciada de tôda a arte jaz exposta, e força o espectador a permanecer no estado oceânico do olhar vazio quando se suspende toda a diferenciação. O espaço pictórico avança e engolfa-o em uma unidade multidimensional em que se funde o interno com o externo. Vemos agora mais claramente por que seria enganador chamar patológica, de qualquer maneira, a essa quase mística experiência sobre arte moderna; o que é anômalo é a destruição do ritmo do ego em seu caminho de volta para um estado mais diferenciado. O espaço pictórico fugidio é um sinal consciente de uma incoerência e integração inconscientes que redimem a fragmentação da *gestalt* de superfície. Vista dessa forma, a experiência oceânica de fusão, de uma "volta ao útero", representa o conteúdo mínimo de toda arte. Freud via nisso apenas a experiência religiosa básica, mas agora já parece que pertence a toda criatividade. Na arte moderna, isso tem a função mais específica de se contrapor à violência e destruição trazidas pelos ataques periódicos e autodestruidores ao ego, como acontece com a torção de suas sensibilidades de superfície, a destruição de pontos estáveis de focalização e de toda a melodia e linha coerentes. Esse autodestruidor ataque ao ego se reflete nos temas conscientes de muita arte moderna, que quase nunca são amor, raramente são piedade, as mais das vezes são a morte, a devastação e o ódio à vida e às condições humanas. É preciso que tenhamos bastante força para enfrentar a experiência da autodestruição esquizóide. Na medida em que o ego mergulha para a não-diferenciação oceânica, um novo estado da mente nos envolve; não somos engolfados pela morte, mas somos desligados de nossa existência individual separada. Penetramos no útero maníaco do renascimento, uma existência oceânica fora do tempo e do espaço.

Sem a coerência de profundidade que o envolvimento oceânico nos garante, a fragmentação de superfície se torna, na verdade, patológica. A verdadeira arte esquizofrênica somente oferece a experiência superficial de fragmentação e de morte sem ser redimida pela coerência de nível profundo. A pintura cubista se parece demais com a arte esquizofrênica. Existem os mesmos fragmentos que se recusam a formar entidades maiores dentro de sua glacial rigidez, a mesma proximidade de pavor e de doçura, de risco e de tragédia; mas a semelhança termina aí. Na arte esquizofrênica, não existe

um envolvimento oceânico que possa cicatrizar a fragmentação de superfície. A dediferenciação oceânica é sentida e temida como se fosse a própria morte. Visitei uma vez o estúdio de um talentoso pintor esquizofrênico a convite de um amigo que conhecia sua doença, mas que não me avisou dela. Como sempre acontece comigo, olhei os quadros com um mínimo de prevenção ou preconceito, ansioso para que a própria obra se manifestasse por ela mesma. Não percebi nem mesmo os mais óbvios sintomas da doença. Os quadros grandes estavam cobertos de formas geométricas parecidas com vidro partido e em cores muito fortes. Minúsculas figuras que se pareciam com formigas haviam sido colocadas em vários níveis dos planos interrompidos e lhes proporcionavam uma escala agigantada. Eu disse então, um tanto a tatear, que os quadros pareciam cartazes para murais enormes e que tinham algo de apocalíptico em seu conteúdo. O artista não discordou. Prosseguimos na visita até que, de repente, descobri uns quadros de uma espécie naturalista muito diferente, encostados a uma parede, e que mostravam enormes figuras horrorosamente destorcidas em esgares desagradáveis. Perguntei ao artista o que era aquilo e ele respondeu despreocupadamente: "Oh, são apenas meus esboços!" Percebi então a verdade. O pobre homem havia começado por pintar aquelas terríveis figuras em tamanho natural e depois, em autodefesa, cortara-as em milhares de pedacinhos que espalhara pelo quadro, fazendo-as reaparecer como formigas entre os enormes fragmentos. O colorido suave contradizia a agonia da obra. Os pintores esquizofrênicos gostam de ligar o horror às suaves decorações, talvez como uma espécie de paliativo para os seus terrores, e a sua incongruência aumenta a impressão geral de fragmentação.

O pintor esquizofrênico se apega às suas faculdades de superfície por mais selvagens que sejam os seus ataques e mutilações, e com isso não permite que se desmanchem em uma vacuidade não-diferenciada. Para ele a interrupção das faculdades de superfície significa aniquilação total e morte, duma maneira muito parecida com a dos neuróticos que têm medo de adormecer porque também para eles o abandono das faculdades de vigília é o mesmo que a morte. Por mais fragmentada que seja uma pintura esquizofrênica, os pedacinhos permanecem estranhamente isolados e rígidos e, de certa forma, ainda atraem o foco da atenção consciente para eles. Não forçam a vista a divagar à procura de unidade, como acontece com os grandes quadros cubistas. O processo gestaltista, ferido e quase paralisado, ainda funciona e permite que o homem doente se agarre aos fragmentos espalhados que ainda permanecem representando a realidade normal. Jamais ocorre o deslocamento para níveis mais profundos de concepção de imagens, que é tão essencial ao trabalho criador.

Parece que a incapacidade esquizofrênica ainda é mais crucial. A dediferenciação é parte integrante do processo pelo qual o ego fornece uma qualidade consciente a certas imagens. Em outras palavras, a dediferenciação pode ser o aspecto (ego) estrutural da repressão, pois de outra forma a repressão é guiada pela censura do superego. O psicótico, não podendo dediferenciar o seu imagismo, também perdeu a capacidade de reprimir, e, assim, de desenvolver e de nutrir uma vida de fantasia inconsciente e rica. W. R. Bion[3] parece ter isso em mente quando diz que o psicótico não tem uma adequada "barreira de contato" entre sua vida de fantasia consciente e inconsciente. Normalmente, essa barreira é facilmente penetrável, pois ela permite contato e também separação. O material inarticulado passa através da barreira em seu caminho para a consciência, ao passo que a outra matéria mergulha no rumo do inconsciente passando pela barreira. Penso que o funcionamento da barreira envolve as mudanças estruturais que já descrevi. Bion não usa o conceito de dediferenciação, mas as conseqüências que ele descreve, e que são devidas a uma interrupção na barreira de contato, são um testemunho eloqüente da luta do psicótico que procura haver-se sem a dediferenciação. Ele só consegue chegar à primeira fase do pensamento criador: a fragmentação esquizóide. Como não pode fundir os fragmentos em material não-diferenciado e mais maleável, ele apenas os comprime telescopicamente naquilo que Bion chama de imagens "bizarras". Essas compreensões bizarras não devem ser confundidas com a condensação inócua do processo do sonho. As condensações são produtos secundários obtidos da dediferenciação inconsciente. Ao nível verdadeiramente inconsciente, as imagens de sonhos não-diferenciadas poderiam misturar-se livremente sem dano ou violência mútua, mas ao serem trazidas para a superfície a sua estrutura seriada repele o estreito foco da atenção consciente. Uma revisão secundária provoca certos fatos isolados tirados do meio de imagens incompatíveis e condensa-os em uma mistura única e sem sentido. Essas condensações de sonhos não são bizarras, pois ainda trazem a marca da visão não-diferenciada que foi realmente o que as criou. As formas bizarras são devidas diretamente à fragmentação e à compressão; são duras e frágeis, com tendências a se fragmentarem ainda mais, ao mesmo tempo que são chatas e mortas, o que não acontece com as condensações de sonhos. Todas as características do imagismo psicótico talvez possam ser explicadas como provindo de uma falta de dediferenciação inconsciente.

O sadio espírito criador criou em seu inconsciente um "útero" em que estão bem guardadas as imagens reprimidas e dediferenciadas, fundidas e reformadas para tornarem a entrar na consciência. O psicótico não possui esse útero; ele sente dentro de si mesmo um vácuo hostil. Ser aprisionado dentro de seu vazio interior representa para ele a aniquilação e a morte, e até agora não se conseguiu tratar desses tremendos terrores. O vácuo no inconsciente corresponde obviamente à realidade psíquica. A fantasia do esquizofrênico de ser enterrado vivo, de ser enjaulado em um mundo interno sem vida é um verdadeiro retrato de seu ego vazio que não preparou um receptáculo íntimo abaixo da barreira do consciente para a sua própria regeneração e renascimento. Não adiantará muito passar ao largo de um fato tão nítido e procurar, como já tem sido feito, interpretar o pavor de ser enjaulado como uma defesa contra alguma outra ansiedade mais profunda, como o pavor oral de depender do seio materno. O artista são enfrenta abertamente o seu medo de um vazio interior. Êle aceita a perda temporária do controle do ego que é muitas vezes inconscientemente experimentada como a destruição do ego. A psicose e a criatividade podem ser as duas faces da mesma moeda. Ambas são autodestruidoras em certo sentido, mas ao passo que o homem criador pode absorver a temporária decomposição do ego dentro do ritmo da criatividade e conseguir uma auto-regeneração, o psicótico só tem a primeira fase esquizóide da criatividade, e isso porque não aprendeu a dediferenciar os fragmentos espalhados do seu ego de superfície.

Foi Jung quem notou como freqüentemente os mitos da criação se assemelham à fantasia esquizofrênica. O mesmo acontece com as incontáveis variações do tema do "deus moribundo", que Frazer coligiu em seu monumental trabalho *The Golden Bough*, e os muitos ritos de iniciação, mas já não foi tão bem sucedido no que diz respeito à ubiqüidade do motivo do "deus moribundo", o que também aconteceu com a Psicanálise. Eu sugeriria que o motivo pode fazer sentido como um resultado do processo criador. É uma referência à auto-entrega heróica do espírito criador. É preciso enfrentar a morte sem qualquer antecipação dissimulada de uma possível ressurreição. Devido à dissociação de seu ego, o esquizofrênico não sofre realmente uma destruição final assim que abandona o seu tênue apego à realidade concreta. Quando sua doença piora, suas imagens rígidas e concretas ao extremo não se dissolvem gradativamente, mas se desintegram de forma catastrófica no verdadeiro caos com o qual o conceito do processo primário já se associou desde muito tempo. A tendência dos esquizofrênicos para a confusão, suas dúvidas quanto à própria identidade, quanto à diferença entre sexos, dão realidade psíquica ao seu pavor de que a não-diferenciação só possa significar a destruição final de sua razão.

Nas escolas de Arte, encontrei muitos casos fronteiriços à esquizofrenia e pelo menos um deles se tornou um artista de mérito com suas obras figurando em coleções públicas. Quando tomei conta dele, a sua obra já mostrava traços esquizóides bem desenvolvidos, e algo do que fizera em sua adolescência era exatamente igual à arte esquizofrênica extrema. Havia uma alta excitação que procurava exprimir movimentos violentos, mas que se congelavam numa rigidez de morte, e além disso ainda mostrava a mistura usual e intolerável de suavidade e horror. Teve muita sorte em receber ensinamentos de dois artistas de primeira linha que trabalhavam com uma despreocupação que chegava a desapontar e perturbar o jovem nos primeiros tempos. Ele tinha que aprender a enfrentar a profunda ansiedade que fazia parte de uma perda parcial do controle consciente, chegando, certas vezes, a atacar o seu trabalho com uma ferocidade que mostrava bem a medida de meus temores. O que mais ele apreciava era a colagem de *objets trouvés* e pedaços de papel rasgado, panos, barbantes etc., pedaços esses que ele juntava com extrema delicadeza, mas o seu trabalho degenerava facilmente para uma decoração cheia de maneirismos. Ele tinha que mudar repetidamente seus métodos de trabalho e cada vez que isso acontecia tinha que se expor a novos ataques de ansiedade. Ele era corajoso e não se rendia. Quando despedaçava seu material (esta parte de seu trabalho ia-se tornando menos agressiva à medida que o tempo se passava), ele já antecipava os elos que se iriam juntar nas montagens e colagens subseqüentes. Para o esquizofrênico, os fragmentos permanecem sempre como pedaços isolados, concretos demais para uma atração mútua e sua fusão final. A necessidade que sente de dilacerá-los cada vez mais serve em parte para dominar a separação física dos pedaços. Em lugar de fundir os pedaços, ele só pode cortá-los em pedacinhos cada vez menores. Por meio de comparação, o artista pode, de alguma forma, escolher por antecipação as estruturas seriadas não-diferenciadas, que servirão para as composições futuras dos pedacinhos. Seu ponto de vista é "compreensivo" (o *übersehbar* de Wittgenstein) e sincrético em lugar de analítico em todos os detalhes. Não é preciso que tenha em mente qualquer constelação específica dos fragmentos para a colagem.

Essa comparação entre o imagismo psicótico e a visão criadora é de inestimável importância para a psicologia psicanalítica do ego. Quando observamos o pavor rígido do esquizofrênico pelo imagismo não-diferenciado, sua intolerância pela ambigüidade causada pela não-diferenciação, quando observamos o caos que se segue ao impacto destruidor do imagismo de nível profundo contra a arte esquizofrênica, é quando dificilmente poderemos duvidar estarmos presenciando o surgimento do caos geralmente inconsciente e que usualmente associamos ao processo primário. É difícil para nós reconhecer o mesmo processo primário no imagismo não-diferenciado, embora ordenado, do trabalho criador. Logo que verificamos que o espírito criador pode compor os pedacinhos não-diferenciados para formar estruturas seriadas controladas que possam servir a propósitos altamente

racionais, sentimo-nos inclinados a negar à não-diferenciação a posição de ser verdadeiramente inconsciente e portanto parte do processo primário. O que não podemos é ter as duas coisas. A continuidade entre os dois aspectos da não-diferenciação se torna aparente nos casos iminentes que já mencionei e também no medo esquizóide-paranóico severo que o artista são tem que tolerar durante a primeira fase da criatividade, antes que a fragmentação caótica de sua matéria-prima se tenha fundido em não-diferenciação de nível profundo. Os pavores apocalípticos do psicótico são da mesma espécie da inquietação experimentada pelos pacientes da Senhora Frenkel-Brunswik na presença de modelos ambíguos que ofuscavam as suas tendências normais de focalização. A tolerância dessas ansiedades paranóide-esquizóides iniciais faz parte do equipamento criador. Até mesmo um psicótico pode-se tornar um artista se conseguir suportar o caos aparente do processo primário. Quase que podemos definir a criatividade como a capacidade para transformar o aspecto caótico da não-diferenciação em uma ordem oculta que possa ser circundada por uma visão compreensiva (sincrética). Então a ansiedade esquizóide se transformará na euforia maníaca do estado oceânico não-diferenciado.

9

Abstração

Existe uma relação muito estreita entre o poder de abstração e a capacidade criadora para dediferenciar a concreção do pensamento de superfície. Tanto a arte moderna como a ciência já alcançaram grandes graus de abstração, e somente isso, se fosse absolutamente necessário, já seria uma prova bastante da suprema vitalidade mental de nossa civilização altamente criadora.

Embora a arte abstrata já esteja degenerando em maneirismo nos dias que correm, ninguém discute que sua origem provenha das camadas inconscientes do espírito. E. H. Gombrich[13] procurou pôr um fim e esclarecer o muito louvado poder de abstração que a arte moderna reivindica para si, mostrando que existe uma semelhança fatal ao fraco poder da criança em diferenciar a realidade. Quando Picasso resume a forma naturalista de um touro em uma simples cifra, está fazendo algo muito parecido com uma criança que, com a sua visão sincrética, iguala um cabo de vassoura a um cavalo de brinquedo. Também não é, como Gombrich logo descobriu, um crescente poder de abstração que faz que um bêbedo cumprimente delicadamente um poste. A bebida já enfraqueceu tanto os seus poderes de discriminação que ele já não consegue fazer a necessária distinção. De um ponto de vista psicanalista, Gombrich, na verdade, não ridiculariza a arte abstrata, mas concorda que ela tenha profundas raízes no inconsciente. O conceito psicanalítico da sublimação criadora dá a entender que o mais alto feito humano deveria estar ligado muito diretamente com aquilo que de mais profundo e primitivo existe em nós. Nosso prazer com a música, conforme Freud, é alimentado pelo gozo de uma vaidade infantil. A Psicanálise não arrasta o sublime pela lama quando faz tais concessões; pelo contrário, desde que tenhamos aceitado o modelo dinâmico da sublimação criadora que a Psicanálise introduziu, só podemos esperar que o que é mais sublime se junte com o que há de mais profundo na natureza humana, por meio de uma espécie de curto-circuito. Nada

mais há que sirva, e os leitores piegas que não suportem tais justaposições deveriam afastar-se da Psicologia da Profundidade. O meu próprio conceito de processo primário se ajusta bem ao modelo dinâmico de sublimação. A não-diferenciação primitiva se transforma em um instrumento de alta eficiência. A tensão dinâmica entre os pólos extremos da sublimação é muitas vezes ligada por um arco de extrema fragilidade. Uma dissociação esquizóide do ego nunca se encontra muito longe quando as funções distantes desse ego são presas emparelhadas na experiência de tarefas criadoras. Essas dissociações do ego nem sempre devem ser consideradas como um sistema patológico; elas poderiam ser devidas a um rompimento temporário das ligações, altamente tensas, dentro do mecanismo criador. Já vimos como repetidas vezes o imagismo criador se desliga de seu útero no inconsciente profundo e se transforma em maneirismos e chavões conscientes. É bem possível que as constantes dissociações de sensibilidades na arte moderna e a nova necessidade de destruir seus maneirismos e chavões não sejam tão patológicas quanto o preço a ser pago pelas enormes tensões criadas por sua conjunção com funções distantes do ego. A estreita cooperação entre um raciocínio focalizado com precisão e uma intuição quase totalmente não-diferenciada tem, a meu ver, tornando nossa época abundantemente criadora, tanto na arte como na ciência.

Na nossa arte abstrata existe um curto-circuito espetacular entre a sua alta sofisticação e seu amor pela Geometria, de um lado, e uma falta quase oceânica de obtenção de diferenciação em seu útero na mente inconsciente. A "inteira" vacuidade da grande arte abstrata pode depender de sua estreita ligação com uma porção de imagens incompatíveis (estruturas seriadas) que se comprimem em volta dela ao nível da visão inconsciente. Essas imagens conflitantes se cancelaram respectivamente quando subiam para a consciência e formaram assim a enganadora impressão superficial de vacuidade e de abstração. Essa abstração se torna verdadeiramente vazia sempre que se separa de seu útero inconsciente, quando então se transforma em uma vaga "generalização". As generalizações vazias podem ser tratadas com tal facilidade porque já se libertaram de sua vinculação às camadas profundas.

A primeira arte abstrata da humanidade foi a da Nova Idade da Pedra, que coincidiu com os dois maiores avanços na civilização do homem: a invenção da agricultura e a estabilização do homem na terra em caráter permanente. A severa geometria de sua olaria nunca se afasta muito de uma visão não-diferenciada que projetava a forma humana no material mais imprevisível e abstrato. Um vaso bem liso mostra de repente dois pequenos seios que revelam sua origem em uma visão para a qual um vaso não se distinguia muito do corpo de uma mulher (ilustração 2). Quando usado como urna fúnebre o seu "útero" tinha que receber os corpos dos mortos que iam esperar a ressurreição. O homem neolítico projetava formas e situações humanas em quase todos os acontecimentos naturais. As suas religiões naturais surgem para nós como uma fantasia sem fim de metáforas poéticas. Essas religiões da natureza não são devidas a uma concepção animista da realidade nem a um repentino impulso de poesia. Seria uma explicação muito específica. Ela é antes devida a uma visão não-diferenciada na qual os limites do mundo interno e externo se tornaram incertos. Era assim que uma montanha triangular ou uma pirâmide, ou mesmo um pedaço de pedra, podiam transformar-se em uma representação verdadeiramente realista da grande deusa (ilustração 1). Era a própria terra que recebia em seu grande útero todos os mortos, juntamente com os grãos de milho da semeadura.

O Professor Gilbert Murray dissertou sobre o poder de uma forma abstrata triangular como símbolo da grande deusa Mãe e de seu útero. Sugeriu que sua forma piramidal significava uma mulher de cócoras com seus fartos quadris. É difícil que assim seja, embora não possamos excluir a probabilidade de que essa idéia sem atrativos pudesse ser uma das muitas imagens não-diferenciadas, misturada a qualquer severa forma geométrica desde que assim o desejasse a fantasia inconsciente. O poder da fantasia neolítica da natureza era muito duradouro. Quando os piedosos monges gregos da Idade Média procuraram um santuário a ser dedicado à Mãe de Deus, foram logo atraídos pela imensa pirâmide branca do Monte Atos, com o seu penhasco triangular de mármore erguendo-se no fim da longa e estreita península. A própria montanha sagrada já representava um altar para a grande mãe. Mal pude acreditar em meus olhos quando estive no outro grande santuário grego da *Madonna*, na ilha de Tinos, e que vem logo depois de Atos em importância. Havia no topo da ilha outro penhasco pequeno e triangular. Naturalmente um triângulo pode também representar o pênis com os seus dois testículos, assim como muitas outras coisas. Essa multiplicidade de simbolismos pertence à essência da grande mãe. O seu útero contém todo um mundo de coisas em uma fusão oceânica. Ela própria é ambissexual e pode procriar sem o auxílio de um marido. As cruas representações naturalistas da deusa dão-lhe enormes seios e nádegas, mas somente, de modo geral, uma pequena cabeça sem realce sobre um pescoço alongado. Desde muito tempo que se reconheceu que ela representava assim a mãe fálica com a cabeça pequena sobre o pescoço alongado saindo do seio como um pênis. Todas essas misturas de imagens mostram um extremo de não-diferenciação que só pode ser esperado na arte meio abstrata. As imagens da grande mãe e seu filho moribundo que a ama tocam os mecanismos mais íntimos da mente criadora, onde deixam de fazer sentido as diferenças de sexo, a morte e o nascimento, o amor e a agressão. As religiões neolíticas da natureza dedicadas ao culto da deusa da terra exprimem essa fusão entre o mundo interno e o externo.

Adrian Stokes, em uma conferência pronunciada há pouco, mostrou que a contemplação da natureza favorece um afastamento libidinoso da realidade concreta. No meu modo de ver, a desumanização da arte ocidental começou quando a contemplação da paisagem substituiu a representação do corpo humano. O cenário de fundo não-diferenciado anulou os atores humanos e assumiu a liderança. Daí em diante, foi apenas um passo comparativamente curto para a total abstração da arte moderna.

Psicologicamente, a abstração no pensamento científico moderno não é apenas reminiscente da abstração na arte moderna, mas é devida ao mesmo fenômeno de dediferenciação. A sua aparente nulidade e falta de um imagismo definido é, mais uma vez, devida somente à rusticidade da focalização consciente que não pode fazer justiça à riqueza de imagens que se amontoam em volta de um conceito científico abstrato. Mais uma vez também, suas mútuas contradições se cancelarão reciprocamente e desaparecerão quando dirigirmos contra elas o foco da atenção consciente. Algo semelhante também acontece na revisão secundária de um sonho vazio. Lembramos que o sonho original era bastante claro e definido, mas se, durante a transição entre o sonho e o despertar, procuramos apegar-nos àquela visão, logo nos tornamos conscientes de certas contradições. Sentimos que diversas coisas incompatíveis se encontravam na sua ampla moldura e que já agora se recusam a aparecer em um foco mais estreito. Se dirigirmos o foco da visão despertada para a imagem vaga, ela recuará e acabará desaparecendo como se fosse uma névoa branca. Se, no entanto, depois de nossas tentativas abortadas para uma recordação precisa, deixarmos a nossa atenção relaxar até que o seu estreito foco se abra apenas um pouco, poderá acontecer que, vindo não se sabe donde, o sonho zombeteiro retorne com alguns de seus detalhes um pouco mais definidos, para logo depois se apagar outra vez, por mais que procuremos fixar nele nosso olhar interior.

Um poderoso conceito verdadeiramente abstrato tem também a mesma vacuidade absoluta. Henri Bergson descreveu certa vez a intuição como a faculdade de visualizar diversas imagens incompatíveis que ocupassem o mesmo lugar no espaço. Na verdadeira intuição, a diferenciação normal de tempo e espaço é suspensa e os acontecimentos e objetos podem interpenetrar-se livremente. Essa intuição é necessária para dominar quaisquer contradições e inconsistências que existirem ainda em nosso fragmentado quadro do mundo. Para criar a ordem no caos, o cientista extrai das coisas e dos conceitos fragmentados, possivelmente incompatíveis, alguma propriedade ou denominador comum e o transforma em um conceito abstrato unificador. Enquanto a busca pela unificação do incompatível ainda se processa, o pensador tem que se apegar às entidades incompatíveis em um ponto de vista único e compreensivo. Essa "visão conjunta" de um aglomerado de imagens e conceitos fragmentados envolve um alto grau de diferenciação quase oceânica, muito parecida com a necessidade que a abstração na arte tem de um útero não-diferenciado. Um novo conceito abstrato parece, à primeira vista, vazio de todo imagismo mental, mas isso somente no sentido em que um sonho vazio de uma imagem subliminar também aparece vazio, repleto, como está, de uma fantasia inconsciente. Naturalmente que estou falando da verdadeira abstração criadora que ainda tem forças bastantes para gerar novas idéias e novas buscas. A abstração científica difere de uma generalização vazia da mesma forma que a arte potente abstrata difere do ornamento vazio. Um fértil conceito abstrato é apoiado, em um nível inconsciente, por uma porção de imagens incompatíveis que lhe deram vida, em primeiro lugar, e que se apagaram quando subiam para o consciente e quando o seu foco mais estreito se fixou nelas.

A vacuidade de um conceito abstrato é, então, a obra do processo secundário. A sua pujança oculta depende da flexibilidade do ego criador. O estado consciente deve permitir que o conceito abstrato volte ao seu útero inconsciente para procurar novas ligações em uma nova unidade com outros conceitos e idéias igualmente não-diferenciados.

A necessidade de ver "juntos" os incompatíveis se percebe mais facilmente nos períodos de transição quando a ciência ainda está tateando à procura de novos modelos que acomodem as contradições e inconsistências ainda existentes. Ernest Hutten, um físico meu amigo, deu-me um exemplo hipotético de uma visão "abstrata" reconciliando imagens inconsistentes. A luz é hoje em dia entendida por dois modelos contraditórios; é concebida como um movimento de onda ou, então, como uma corrente de corpos sólidos. Hutten sugeriu que um físico do futuro, equipado com superiores poderes de abstração, poderia não encontrar dificuldades em separar a luz em termos de um novo modelo que não seja nem onda nem corpo, mas que seja os dois ao mesmo tempo. Para a visão inconsciente, com seu poder ilimitado de dediferenciação, tal imagem não apresentaria dificuldade alguma, mas o processo secundário ainda não pode transformar essa estrutura seriada fugidia em uma abstração baseada em uma triagem disciplinada de seus componentes complementares,

transcendendo as atuais distinções. Enquanto não tivermos alcançado esse alto grau de abstração, uma imagem que seja onda e corpo ao mesmo tempo parece tão impossível como o mundo não-diferenciado da criança.

O despertar dos poderes de abstração da criança coincide com o acontecimento da latência por volta dos oito anos de idade. Daí em diante as exigências do sexo e o crescimento físico dos órgãos permanecem adormecidos até que venha a puberdade. Freud foi o primeiro a chamar a atenção para essa condição, tipicamente humana, de precisar fazer duas tentativas para chegar à maturidade sexual, sendo uma de natureza abortiva na infância e outra bem sucedida durante a puberdade. Ele especulou sobre a possibilidade de uma crise sexual pré-histórica que tenha forçado a humanidade a prorrogar a sua primeira maturidade no fim da infância e que corresponde à idade em que os animais mais próximos do homem se tornam adultos.

Só ultimamente foram percebidas as forças totais do pensamento abstrato que a criança tem à sua disposição quando se dá a latência. Pensava-se antes — erradamente — que uma criança pequena era incapaz de manipular conceitos abstratos e símbolos, e que, por exemplo, o uso de símbolos abstratos na Matemática só era possível depois da puberdade. Não é isso o que acontece. A criança pode tratar com os símbolos abstratos com o mesmo sentimento de realidade que dá às coisas concretas. Reconhece-se que na infância o seu sincretismo ainda é inteiramente concreto, é não-diferenciado, mas não é abstrato. O que parece abstrato na arte infantil é bastante concreto para ela. Aquele rabisco circular representa a mãe dela em toda a sua totalidade. Somente quando surge a visão analítica por volta dos sete ou oito anos de idade é que chega o poder de abstração e também simultâneamente — o que é de grande importância teórica — uma diminuição de interesse pelos objetos concretos. Poder-se-ia dizer que a latência da urgência sexual também diminui o interesse libidinoso da criança pelos objetos em geral e assim permite que desponte a abstração. Dois jovens professores de Arte de Londres, K. Mines e sua esposa, fizeram um uso completo e excitante de novas possibilidades. Levaram aos limites extremos as possibilidades de uma nova visão analítica. Apresentaram imediatamente às crianças os tecnicismos do realismo da Renascença. Sugeriram que seus alunos de oito anos usassem pequenos quadrados de visores para enquadrar modelos meio abstratos, cujos pedaços ficavam assim isolados do seu todo. Os objetos assim destacados muitas vezes se tornavam irreconhecíveis pelo que eram antes e se fundiam com partes do cenário de fundo formando misturas fantásticas. Nesse caso, a diminuição do interesse libidinoso da criança pela realidade concreta se torna uma vantagem. Essa espécie de ensino torna possível transformar uma deficiência em virtude. Se o ensino do berço tivesse apoiado a antiga visão sincrética da realidade antes do advento da latência, as crianças teriam aprendido a comparar seus interesses ainda libidinosos intensamente com objetos concretos com belas formas fortes e cores saturadas que, aliás, teriam certamente obtido a sua preferência. Se elas já tivessem uma percepção estética, o princípio da latência não conseguiria obliterar o sentido de cores originais das crianças nem dissecar as suas formas atrevidas. O casal Mines, tirando o máximo de vantagem dos poderes abstratos da criança durante a latência, conseguia fortificá-la pelo menos contra a segunda e mais potencial crise danificadora durante a puberdade quando, muitas vezes, cessa todo trabalho artístico. O prosseguimento de um encorajamento de livre auto-expressão sem sentido durante o período de pré-puberdade muito pouco contribui para sustentar a espontaneidade enfraquecida da criança, e nada faz para prepará-la para o choque que surgirá com a puberdade. A auto-expressão, se ainda existe, desaparecerá quando chegar a hora de exprimir as confusas fantasias sexuais do adolescente. Os objetos são então, mais uma vez, como na infância, impregnados de uma urgência da libido, que procura o objeto concreto em vez do modelo abstrato. Contudo, sabemos que o adolescente não pode encontrar uma forma bastante forte para organizar as pressões urgentes. Seus poemas de amor são notoriamente penosos e sem originalidade. O que é necessário, e o casal Mines assim estava fazendo, é fornecer à criança na pré-puberdade alguma medida de controle intelectual que possa então se antepor à nova urgência da libido sexual. Assim como está, o ensino de Arte às crianças está fracassando em toda a linha. Ainda existe algum tempo de sobra no princípio da escola secundária para treinar a criança para a confecção de modelos incisivos como, por exemplo, o uso do visor. De posse dessa espécie de controle intelectual as jovens adolescentes, sob os cuidados da Senhora Mines, começaram a inserir gradativamente em seus modelos abstratos um crescente colorido erótico. A nova preocupação de adornos para os seus corpos se fundiram com essa outra de moldes mais sedutores na sua arte. Os rapazes adolescentes, suponho eu, introduzirão espontaneamente em seus modelos algo de sua mitologia dos treze aos dezenove anos sobre a exploração da força, da velocidade e do espaço. A puberdade, longe de abafar ainda mais a imaginação da criança, poderia contar com o renascimento do interesse na realidade concreta, para dar uma nova margem aos fatigados modelos da pré-puberdade.

Temos a tendência de subestimar o poder intelectual da criança em toda a linha, da mesma forma que fazemos com a inteligência dos animais. No ensino da arte jogamos fora todas as oportunidades oferecidas pelas oscilações periódicas entre o sincretismo libidinoso

e a abstração formal porque não conseguimos distinguir os avanços alternativos dessas sensibilidades. O mesmo engano se dá em todos os estágios com a falta de treinar o contrôle e a percepção intelectual, especialmente na primeira infância, quando o sincretismo está mais forte, mas muito pouco menos quando os poderes de abstração despertam na idade de oito anos. Durante muito tempo o ensino da Matemática se recusou a reconhecer nas crianças dessa idade qualquer capacidade para usar os símbolos abstratos dessa disciplina, mas já está-se tornando visível que elas podem lidar com eles com a maior naturalidade, como se fossem objetos concretos. Da mesma forma, o curso de ensino contemporâneo de arte é uma trilha para o tesouro cheia dessas oportunidades perdidas.

A abstração tem dois aspectos. O seu aspecto *id* é representado pelo que se tira de libidinoso dos objetos concretos, e o seu aspecto *ego* pela dediferenciação inconsciente. Os objetos concretos são privados de sua individualidade e se fundem — em um nível inconsciente — com outras imagens igualmente não-diferenciadas. O sincretismo funciona na direção oposta. Vai direto às deixas "fisionômicas", que significam objetos concretos, e ignora os moldes não-característicos abstratos que são partilhados com outros objetos. É por isso que a semelhança e a diferença na aparência abstrata não têm importância para a criança pequena, mas essa indiferença não exclui uma apreciação estética. Existem profundas diferenças de qualidade entre diferentes representações sincréticas. Seria muito fácil ensinar isso às crianças. O molde posterior feito por volta dos oito anos de idade é muito mais generalizado e, nesse sentido, abstrato. O princípio gestaltista tende a eliminar pequenas diferenças individuais. No desenho de um retrato há grande inconveniente em desenhar os traços faciais puramente em termos de formas abstratas, pois isso fará com que se percam indícios individuais. Já mencionei como os retratistas têm truques próprios para dominar o efeito regularizador do princípio gestaltista consciente. Eles podem projetar formas de animais num rosto humano e até mesmo paisagens inteiras com uma "fisionomia" definida. Dessa maneira, recorremos à visão sincrética negligenciada com sua superior sensibilidade pelo que é único e individual. O desenho de moldes gestaltistas abstratos é contrário ao nosso interesse libidinoso comum na forma individual dos objetos reais e tende a levar a uma generalização característica.

O extremo afastamento libidinoso da realidade concreta a que obriga a arte moderna abstrata teve início muitos séculos atrás e só agora surgiu abertamente na arte moderna. Em meu livro *The Psycho-analysis of Artistic Vision and Hearing*,[5] dei a entender que o realismo da Renascença não estava realmente interessado nas propriedades objetivas dos objetos em si. A velha pintura egípcia havia representado os objetos com suas exatas propriedades, como, por exemplo, com suas pernas e braços igualmente longos, suas cores locais naturais etc. Os pintores da Renascença se afastaram da realidade objetiva para uma introspecção narcisista de suas sensações subjetivas. As propriedades dos próprios objetos tinham pouca importância, e o contrário acontecia com a perspectiva de aproximação quando vista de um certo ponto. O mesmo acontecia com as distorções de suas tonalidades locais devidas a acidentes de iluminação que talvez projetassem a maior parte do objeto numa sombra profunda e impenetrável. No século passado, o impressionismo atacou finalmente a cor local constante em benefício da liberdade de colorido que dissolvia todos os limites definidos entre os objetos.

A fim de estudar as sensações subjetivas temos que esquecer nosso interesse na forma real, tom, cor, e olhar a cena externa como se já estivesse estirada na tela. De outra maneira, as chamadas constâncias de percepção normal contrabalançarão as distorções acidentais da perspectiva, do *chiaroscuro* e da iluminação a céu aberto, dando-nos então uma percepção imediata da verdadeira dimensão, tonalidade e cor. Temos como exemplo que logo percebemos que todos os pratos de sopa que estão na mesa são de fato circulares, embora apareçam, em sua projeção, com toda sorte de elipses. Não temos dúvida alguma em que ambos os braços de uma figura sejam do mesmo tamanho, apesar de um deles parecer mais curto. Somente um desprendimento emocional que chegue quase a uma despersonalização permitirá que dominemos essa constância dos objetos para os ver como modelos sempre planos em mutação. Nesse sentido, a tendência para a abstração já havia começado com a Renascença.

Havia também outros sintomas ominosos. É claro que o objeto mais importante sob o ponto de vista libidinoso é na realidade outro ser humano. O humanismo na arte está sempre a mostrar a importância da aparência humana. A recessão gradativa dessa importância durante séculos era o prenúncio do anti-humanismo da arte moderna, especialmente da abstrata. O aparecimento da pintura paisagística já havia substituído o humanismo como o principal assunto da arte.

Devo à minha amiga, Senhora O. M. Bell, a sugestão de que Wordsworth, um contemporâneo de Constable, sentia necessidade da contemplação da natureza como um escape de sua devoção à sua irmã Dorothy. Há momentos, em seus poemas, como em *On Nature's invitation do I come*, em que a beleza da natureza e a de sua irmã se tornam indistinguíveis. Quando se casou, encontrou uma saída para sua paixão, e o seu gênio poético começou desde então a minguar e terminou no prosaísmo de sua idade avançada. Sua tragédia pessoal encaixava-se em uma determinada fase durante o

longo afastamento libidinoso do objeto de sua devoção. Arnheim escreveu certa vez que um pintor do século XIX que escolhesse seu assunto entre uma *Madonna* e um repolho, sem nenhuma preferência por qualquer um dos dois, contanto que pudesse exercer e fazer valer os seus dotes pictóricos, já era, então, de certa forma um artista abstrato. Pessoalmente detesto o termo "modelo" para descrever um corpo humano; modelo para quê? Para fazer um molde? Nas escolas, a nudez do modelo não deve ter qualquer associação com a pessoa em si. O estudante de Arte eleva-se acima de qualquer envolvimento emocional com a mulher nua como um ser; ele é incentivado a estudar a sua forma abstrata com um desligamento despersonalizado do verdadeiro artista. Que degradação para um ser humano vivo! É por essa razão que a pintura do vivo tem que ser abandonada nas escolas de Arte de hoje. Já se tornou um exercício em que não entra a alma e pouca importância têm os atrativos do modelo. Supunha-se que isso apenas desenvolvesse os dotes de desenho do estudante, mas é difícil descobrir por que teria que ser assim. Podemos, naturalmente, presumir que o interesse emotivo de um ser humano para com outro aguce as suas sensibilidades formais, mas isso deve ter sido o que acontecia nos tempos de antanho. Hoje o nosso desligamento emotivo da realidade já foi muito longe. Os modelos vivos muito pouco farão para ressuscitar um verdadeiro envolvimento com a realidade. O ataque sem tréguas que a arte desencadeou contra nosso envolvimento libidinoso para com a realidade acabou levando-nos ao ataque autodestruidor de nossas funções de superfície que nos ligam com a realidade externa. Para escapar a esse impasse, a arte tem que ser, de certa maneira, religada com o intelecto dissociado e também envolvida com objetos reais que possamos amar e odiar.

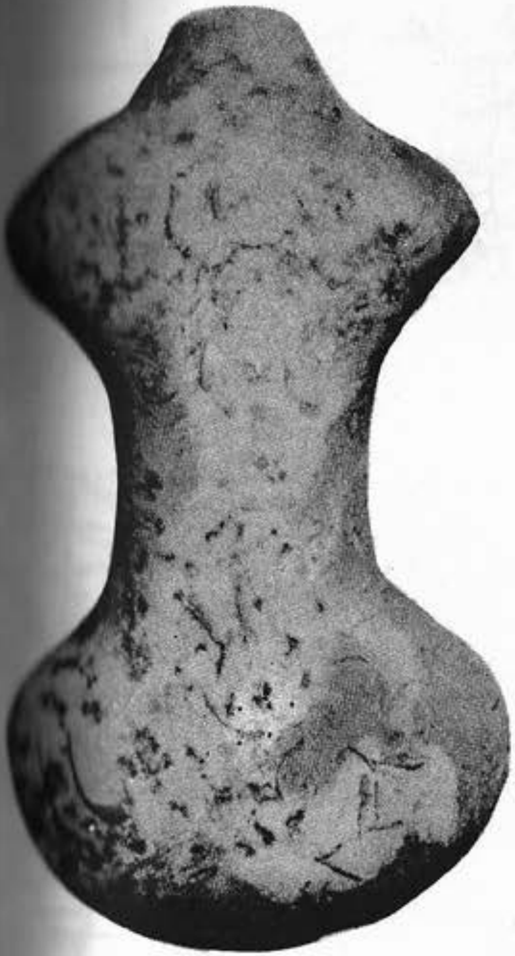
Talvez somente uma verdadeira fome para obter a semelhança permanente de algum objeto precioso, para conservá-lo para a eternidade, poderá ter o poder de derrotar as vazias fabricações de coisas tiradas de modelos e de vidas mortas. Nada mais servirá senão a despreocupação infantil pelos detalhes estéticos junto com uma urgência direta de um todo sincrético. Deveríamos poder conseguir isso sem necessariamente destruir padrões estabelecidos, devendo ser antes uma busca positiva e construtiva de um verdadeiro equivalente sincrético. Já existiu na história da arte moderna muitas tentativas para um sincretismo de certa espécie. Picasso destrói toda semelhança analítica dos detalhes das formas abstratas, mas mesmo assim seus retratos atrapalhados atingem uma boa semelhança sincrética dos modelos. Matisse, nos seus primeiros tempos de fauvismo, destorcia livremente as cores locais e contudo chegava a uma cor natural de uma forma sincrética global. Contudo, — e aí está o ponto fraco — ainda sentimos as penosas torções de nossas sensibilidades analíticas abstratas. A distorção de formas abstratas ainda nos causa mágoa e, assim como a caricatura, ataca o objeto em lugar de defendê-lo. É de lamentar que a arte sincrética de Dubuffet, em seus primórdios, fosse por ele mesmo chamada de "*art brut*", uma arte brutal, uma palavra que nos faz lembrar o significado de "*Fauves*" — animais ferozes. Ser feroz e brutal, então, atacar e fragmentar as belas formas e cores ainda se identifica bem com o verdadeiro espírito de autodestruição que se manifesta na arte moderna.

A insistência ingênua para o encontro de livres equivalentes só se pode encontrar na arte popular, nos desenhos a lápis que vemos nos sanitários públicos e onde se inspira na tendência mais forte do homem para um objetivo, o amor sexual. Outro instinto igualmente poderoso é a fome. Diz-se que as maravilhosas inscrições nos desenhos das cavernas pré-históricas eram inspiradas em rituais mágicos dos caçadores da Idade da Pedra que procuravam aumentar a fertilidade dos animais que caçavam nos tempos de escassez. A liberdade desses desenhos não possui o menor traço de distorção maneirista e propositada, embora não seja de forma alguma uma cópia analítica precisa. As considerações de ordem puramente estética desempenharam uma parte muito pequena na decoração dos buracos ocultos dessas cavernas. Encontram-se freqüentemente espalhados e superpostos em todas as paredes sem qualquer preocupação aparente por um resultado estético, mas mesmo assim nunca lhes falta um sentimento nas saliências e convergências tridimensionais nas paredes das cavernas. Sir Herbert Read[25] contrasta o seu princípio de vitalidade indomável (sincrética) com a medida (analítica) da beleza da arte abstrata na Nova Idade da Pedra que se seguiu. Aqui já a visão analítica parece finalmente ter sobrepujado o velho sincretismo despreocupado. O sincretismo submerso da arte das cavernas, ou pelo menos a sua sombra, surge sempre que se rompe o domínio da abstração analítica. Sir Herbert torna a descobrir uma reminiscência da liberdade dos desenhos dos animais paleolíticos no curto período de transição de pintura de vasos gregos que se seguiu à severa geometricidade do período arcaico. Estranhas e alongadas formas de animais se enroscam e se debatem entre os ornamentos abstratos remanescentes (ilustração 7). Ninguém ainda, que eu saiba, tentou explicar suas formas fluentes como provindo de influências estilísticas, como, por exemplo, de esculturas animais da Sibéria. A sua liberdade não faz transparecer qualquer ligação maneirista ou forçada. Mostra a falta de autoconsciência da livre distorção a serviço do objeto, uma coisa que nós próprios já perdemos.

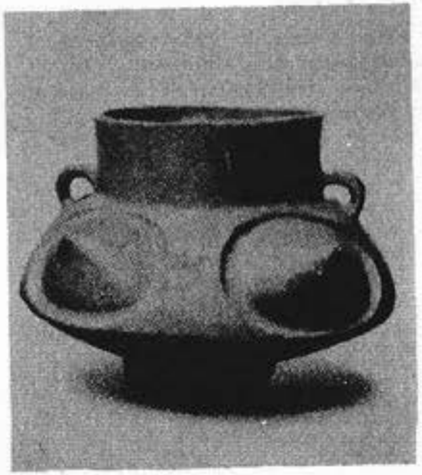
Um interlúdio paralelo e talvez mais passageiro de sincretismo interrompeu a rude tradição da arte agípcia formalizada. Uma vitalidade que tinha algo de caricatura rompeu através de uma barreira de medidas cuidadosas que já existia havia mais de um milênio. Com isso quero-me referir às reformas do herege Rei Akhnaton que incitava os artistas de sua corte a representar o seu rosto neurótico por contorções quase cruéis. As cenas apresentadas têm por fim transmitir serenidade e contentamento, como quando representam o faraó com sua família, unidos num ambiente de domesticidade (ilustração 8). É inconcebível que os artistas se tenham atrevido a destorcer as feições de seu divino rei intencionalmente e com propósitos agressivos. Talvez tivesse sido o caso de uma arte popular informal, da qual não sobreviveram exemplos, que tivesse a permissão oficial para entrar na corte. Somente um propósito ingênuo dessa espécie poderia ter dado aos artistas a coragem para tais distorções. Nós que viemos depois só temos, infelizmente, a possibilidade de interpretar os seus trabalhos como simples caricaturas, o que representa grande perda. A espontaneidade sincrética dessa natureza se perde facilmente e não se presta a uma tradição que possa ser ensinada. Há algumas liberdades de linhas que parecem ter-se insinuado no clássico grego. Para julgar da suavidade de toque sem igual com que os escultores faziam transparecer no mármore o sentido de flutuação das roupagens seria preciso que imaginássemos também uma suavidade semelhante de linhas na sua pintura, o que não chegou até nós. Alguns murais helênicos como, por exemplo, as pinturas em Dura Europos, e os primitivos afrescos românicos e bizantinos, ainda conservam alguma coisa da velha liberdade de linhas até que no Ocidente, pelo menos, a tradição clássica foi finalmente extinta pelo rigor analítico da Renascença. Poderá parecer paradoxal que os artistas da Renascença, ansiosos como eram pela ressurreição do espírito clássico, tivessem de fato destruído o fio que ainda ligava o mundo ocidental com a arte libidinosa da antiguidade. É verdade que uma imitação autoconsciente muitas vezes destrói o significado do original.

Também nós, que chegamos mais tarde, não podemos tomar esse fio somente pelo desejo de renovar uma tradição perdida. Deveríamos desistir de todas as tentativas autoconscientes para recuperar nossa inocência pela simples cópia de arte infantil ou da primitiva e pré-histórica. Creio que nossa ânsia pelo objeto deve crescer por algum tempo até que chegue um grande artista que a satisfaça e que nos mostre o caminho. Uma saudade metafísica de um espaço pictórico que verdadeiramente nos proporcione vida e desejo de viver (inconscientemente em lugar do útero fértil) pode vir a ser um estímulo tão potente quanto um erotismo mais diretamente libidinoso. É possível que uma mistura do sexual sublime e cru se mostre potente bastante para despertar para a ação as nossas sensibilidades sincréticas adormecidas. Quem é que pode estar verdadeiramente em posição de profetizar o futuro da história? Sir Karl Popper tem mostrado um desprezo absoluto por tais tentativas, mas podemos procurar analisar as tendências existentes no presente apontando para um futuro que não conhecemos. Os desenvolvimentos dinâmicos são mais facilmente descritos por seus alvos estáticos no futuro. Nosso linguajar diário não tem o vocabulário para descrever processos dinâmicos tais como as necessidades, pressões e tendências inerentes a certa situação histórica. Karl Marx descreveu os fatores econômicos e sociais que conseguia obter na ocasião, prevendo uma situação futura em que os trabalhadores empobrecidos iriam desapropriar os poucos capitalistas monopolizadores que restassem. Não há probabilidade de que isso venha a acontecer, mas a utopia de Marx ainda resiste como uma análise precisa das principais tendências que existiam em seu tempo. Nesse sentido, aventuro-me a sugerir que um movimento cíclico para a abstração, a dediferenciação e um enfraquecimento do interesse libidinoso já recentemente chegou a se definir e que talvez esteja delineando-se uma nova tendência em direção oposta, que se move para um novo sincretismo e amor objetivos. O que estou procurando mostrar é somente a frustração e a confusão que há no ar, a fatigada reação para aumentar as torções autodestruidoras de nossas sensibilidades conscientes, o cansaço dos tão batidos temas de agressão e morte, o fracasso da arte abstrata em produzir mais do que ornamentos sem relevo e a perda repetida de um espaço pictórico dinâmico. Tudo o que quero é fazer ver uma crescente fome por uma forma de arte que ainda não existe, um desejo que se torna ainda mais forte e difícil de resistir quando é ridicularizado pela postura vazia de uma arte abstrata acadêmica.

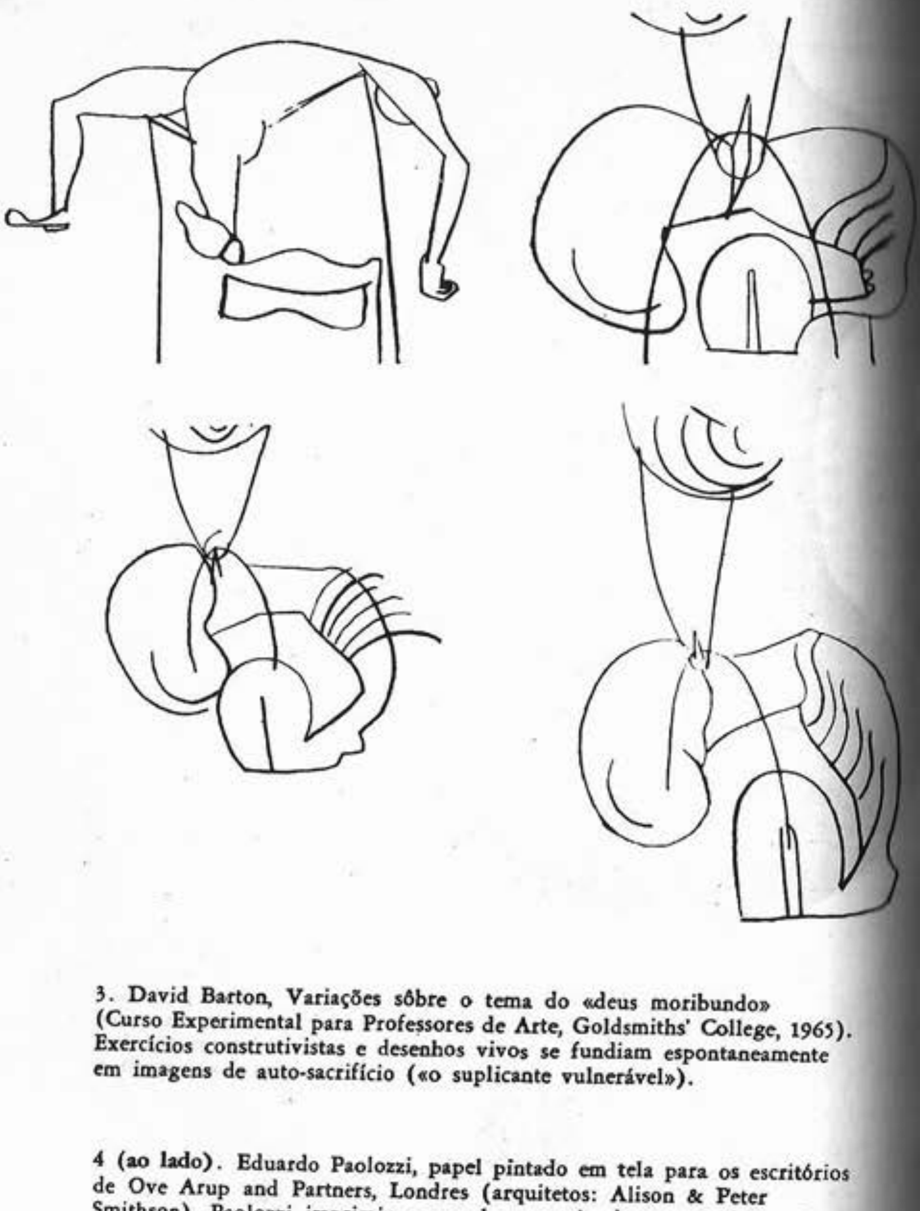
Abstração Significativa



1. Ídolo das ilhas Cíclades da Deusa Mãe (c. 3000 a.C.). Sem cabeça e sem membros, a sua forma de violino não era, certamente, abstrata para os seus adoradores.

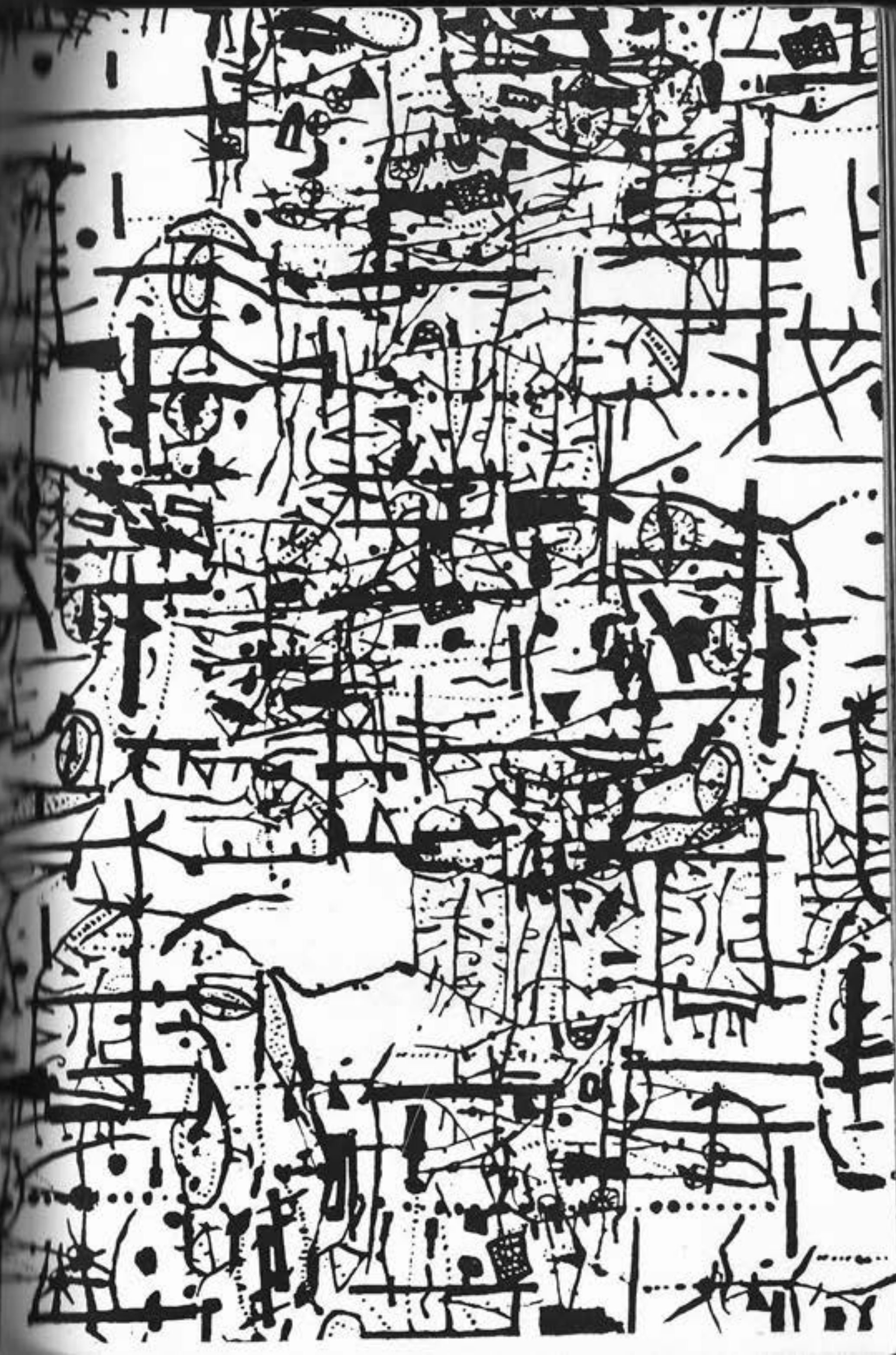


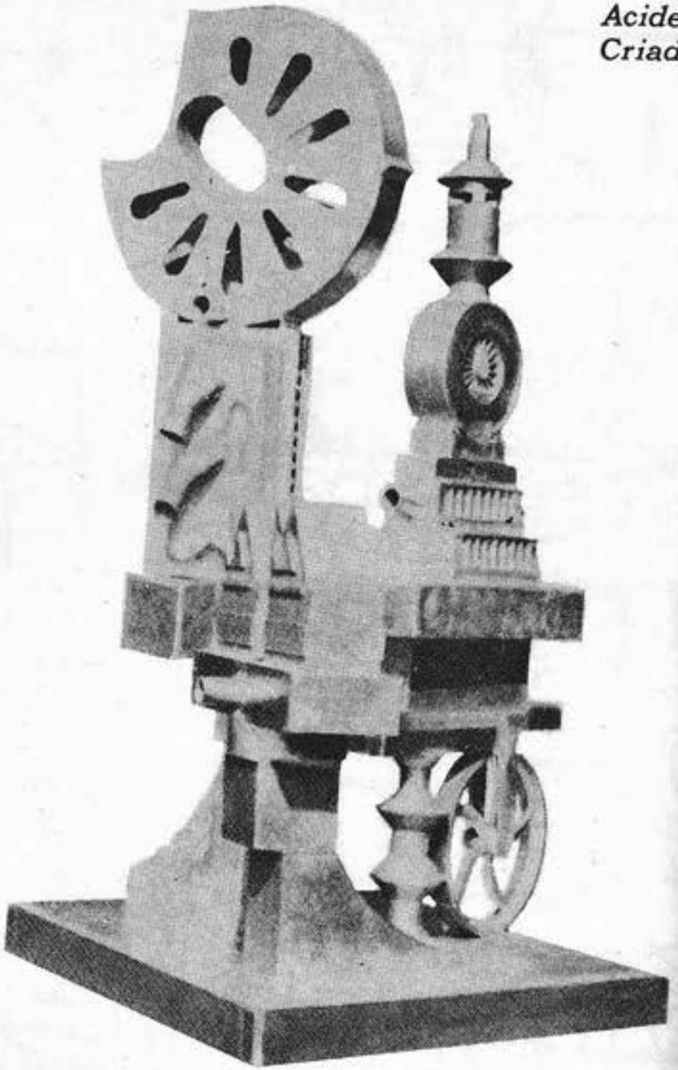
2. Um vaso da Idade do Bronze (c. 12 séculos a.C.). Surgem de repente dois seios, tornando claro que o «ventre» do vaso significa, na verdade, um corpo de mulher.



3. David Barton, Variações sôbre o tema do «deus moribundo» (Curso Experimental para Professores de Arte, Goldsmiths' College, 1965). Exercícios construtivistas e desenhos vivos se fundiam espontaneamente em imagens de auto-sacrifício («o suplicante vulnerável»).

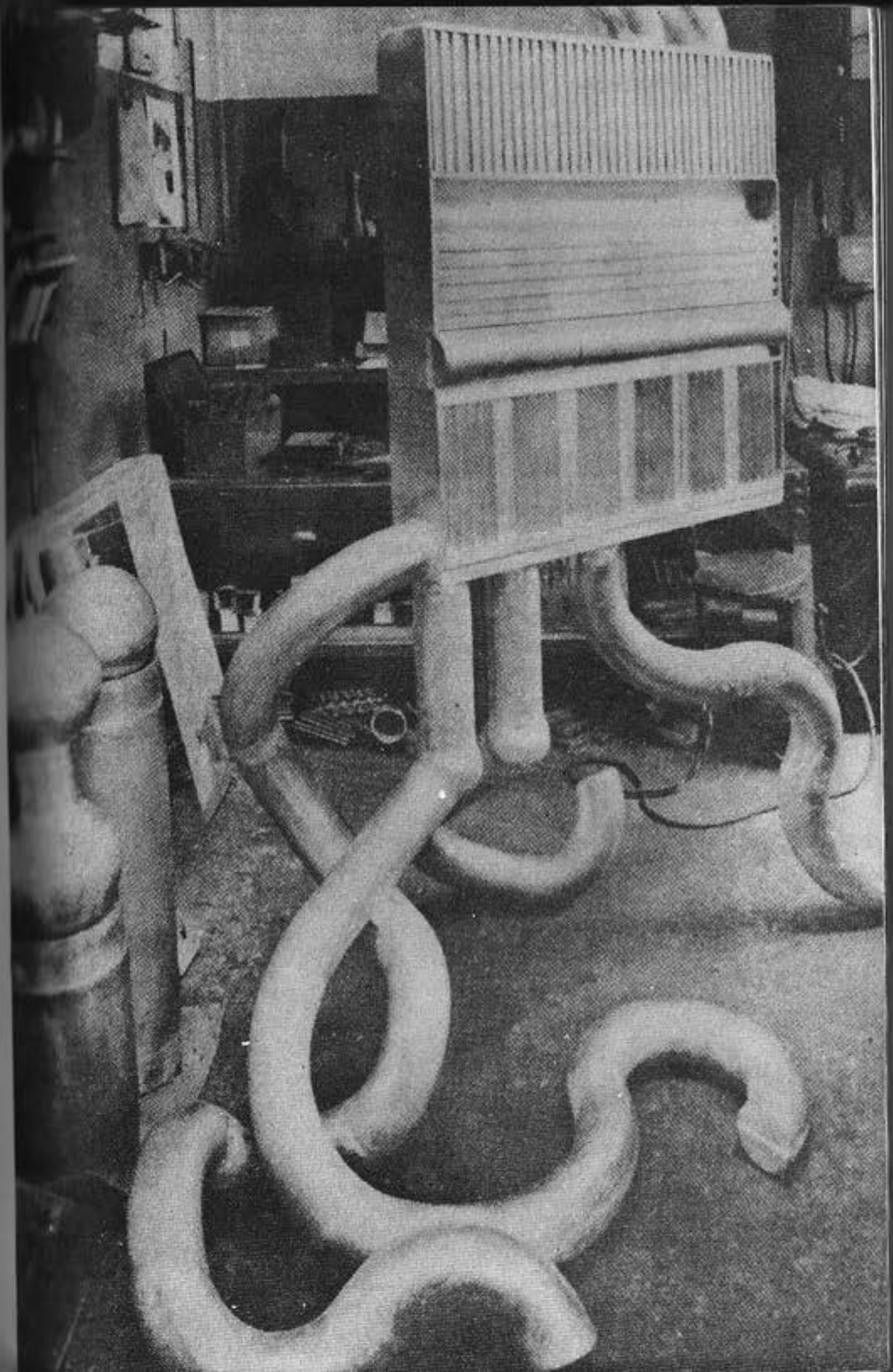
4 (ao lado). Eduardo Paolozzi, papel pintado em tela para os escritórios de Ove Arup and Partners, Londres (arquitetos: Alison & Peter Smithson). Paolozzi imprimiu o papel por meio de superposições de imagens meio realistas, um perfil duplo, um inseto com forma de avião e uma grade arquitetônica. Ele deixou que os operários colassem o papel de modo a formar uniões «acidentais», e ele retocou muito pouca coisa.



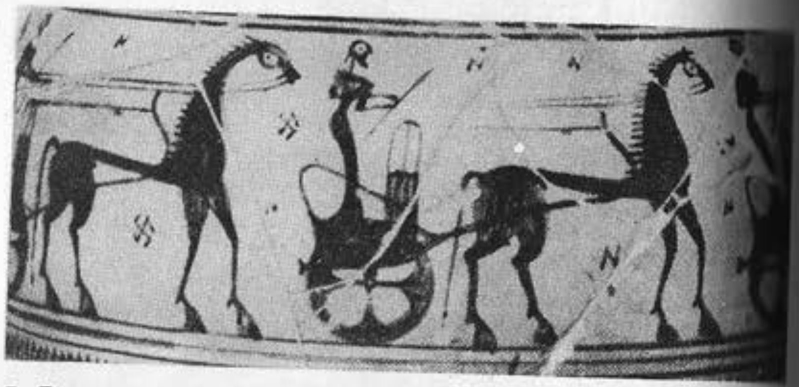


5. Eduardo Paolozzi, Escultura de alumínio soldado «Towards a New Laocoon». Ele é fértil em acidentes criadores impostos pelo veículo, pelos instrumentos e pelos colaboradores. Em suas séries primitivas de fantasias em alumínio, ele muitas vezes preparava diagramas de trabalho para serem executados com precisão por engenheiros.

6 (ao lado). Eduardo Paolozzi, Escultura de alumínio soldado (série Medea). Certos elementos foram prefabricados e montados espontaneamente sem recorrer a plantas ou esquemas. As «pernas» foram feitas de tubos prefabricados e de diversos diâmetros. Os anéis tubulares foram cortados e soldados para formar as pernas esparramadas.

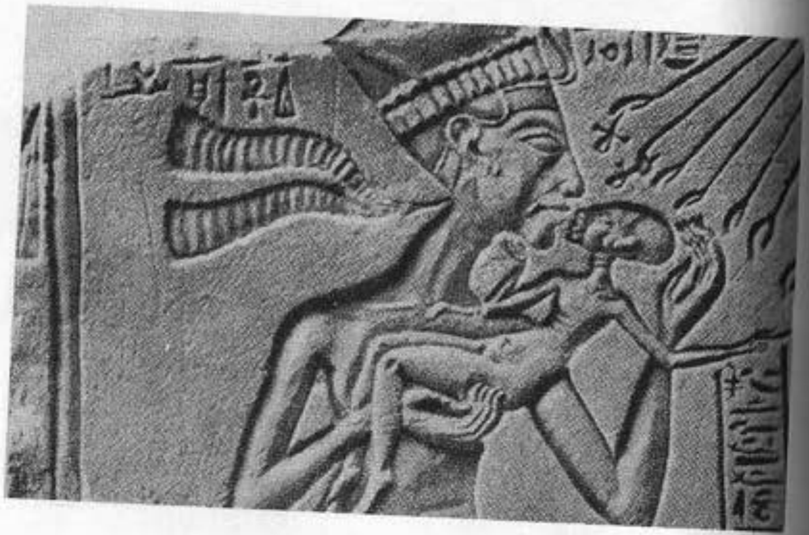


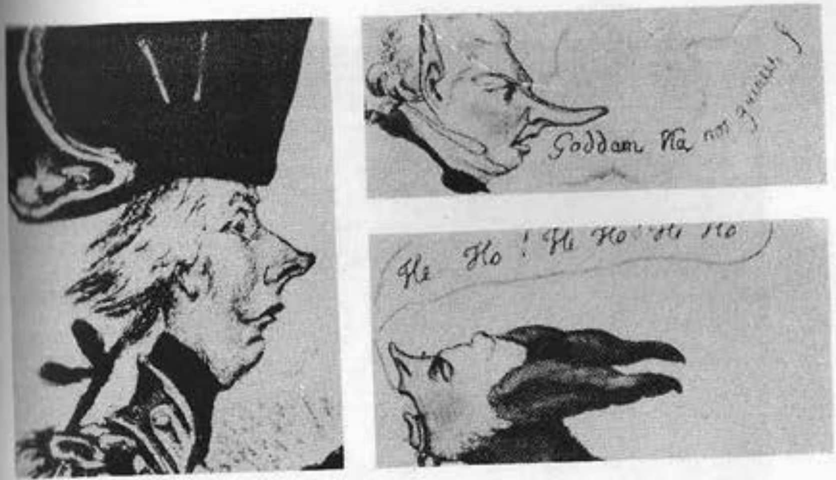
Distorção Realista



7. Detalhe de um vaso grego que data do período transicional entre a pré-Geometria clássica e o realismo clássico. A distorção é o resultado de um ritmo linear livre que prevalece sobre um volume preciso.

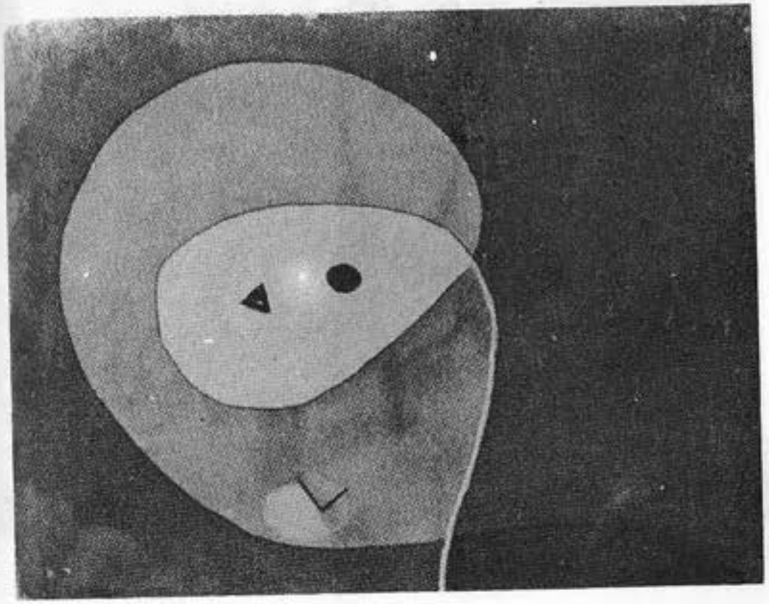
8. Detalhe de um relevo egípcio representando o herege faraó Akhnaton acariciando o filho. As distorções lineares são extremas, alongadas no pai e espremidas no filho, e é óbvio que não pretendia fazer uma caricatura.

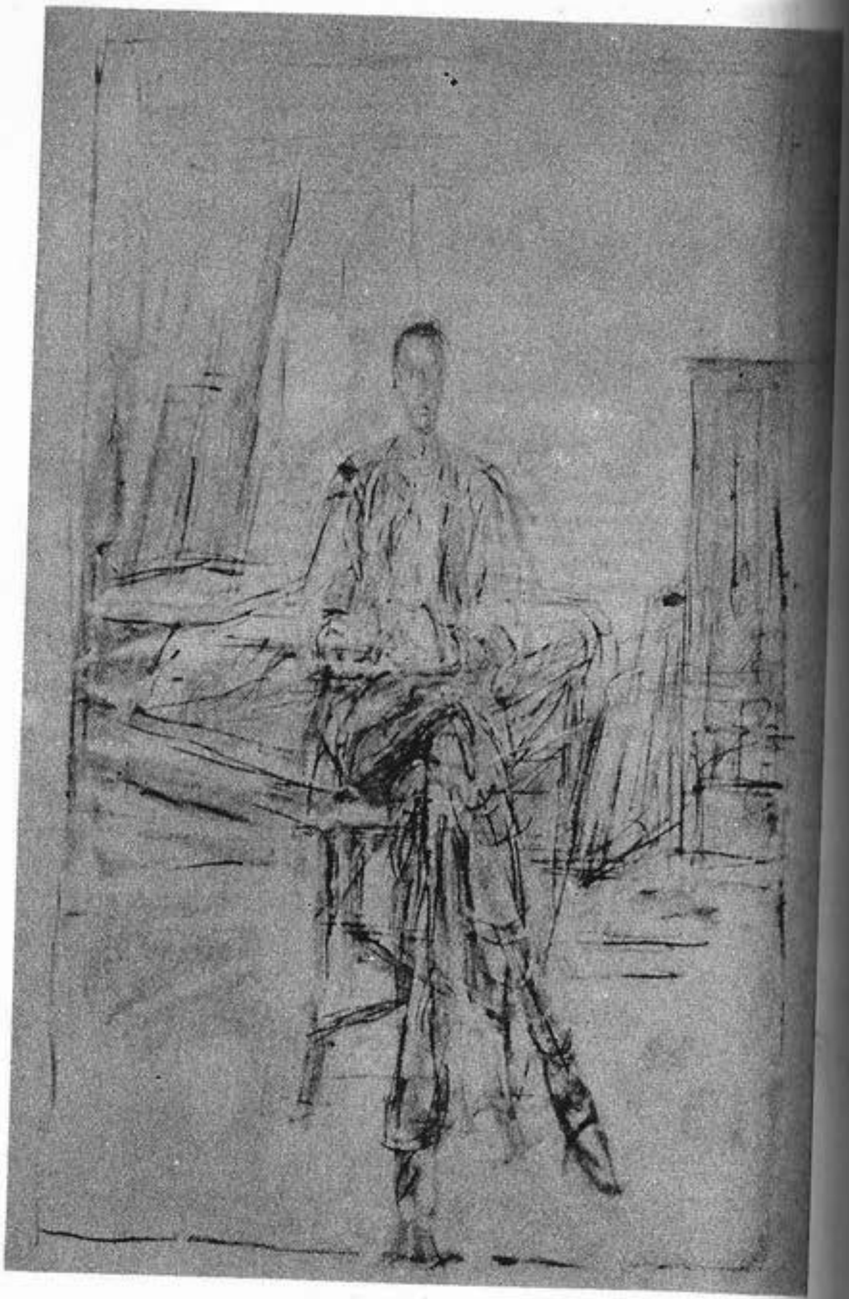




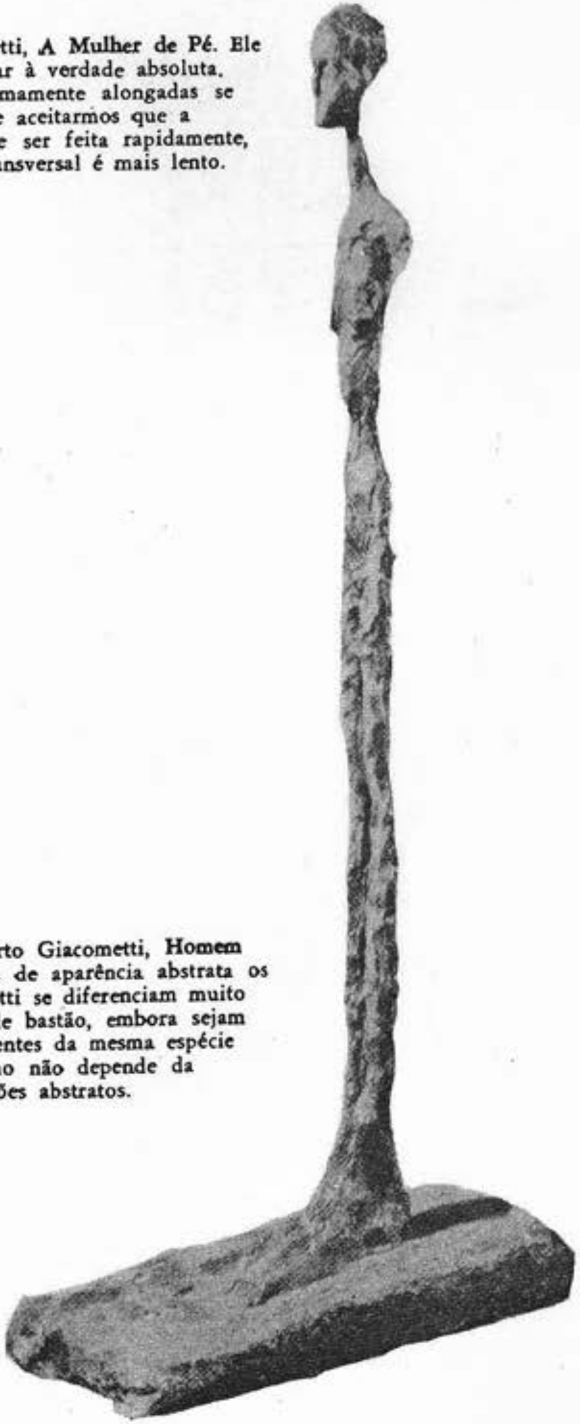
9. William Pitt, o moço, visto em três caricaturas de 1805 por James Gillray (**à esquerda**), um artista francês anônimo (**em cima à direita**) e George Cruikshank (**em baixo à direita**). É notável como podemos reconhecer sem esforço que se trata do mesmo rosto, embora as figuras apareçam alongadas ou espremidas.

10. Paul Klee, **Ein neues Gesicht** (Um Novo Rosto). As imagens de Klee sobre a humanidade muitas vezes se parecem com caricatura ou brincadeiras, mas nessa aquarela o fluxo rítmico de uma linha singela cria a semelhança de um rosto verdadeiro e «novo».

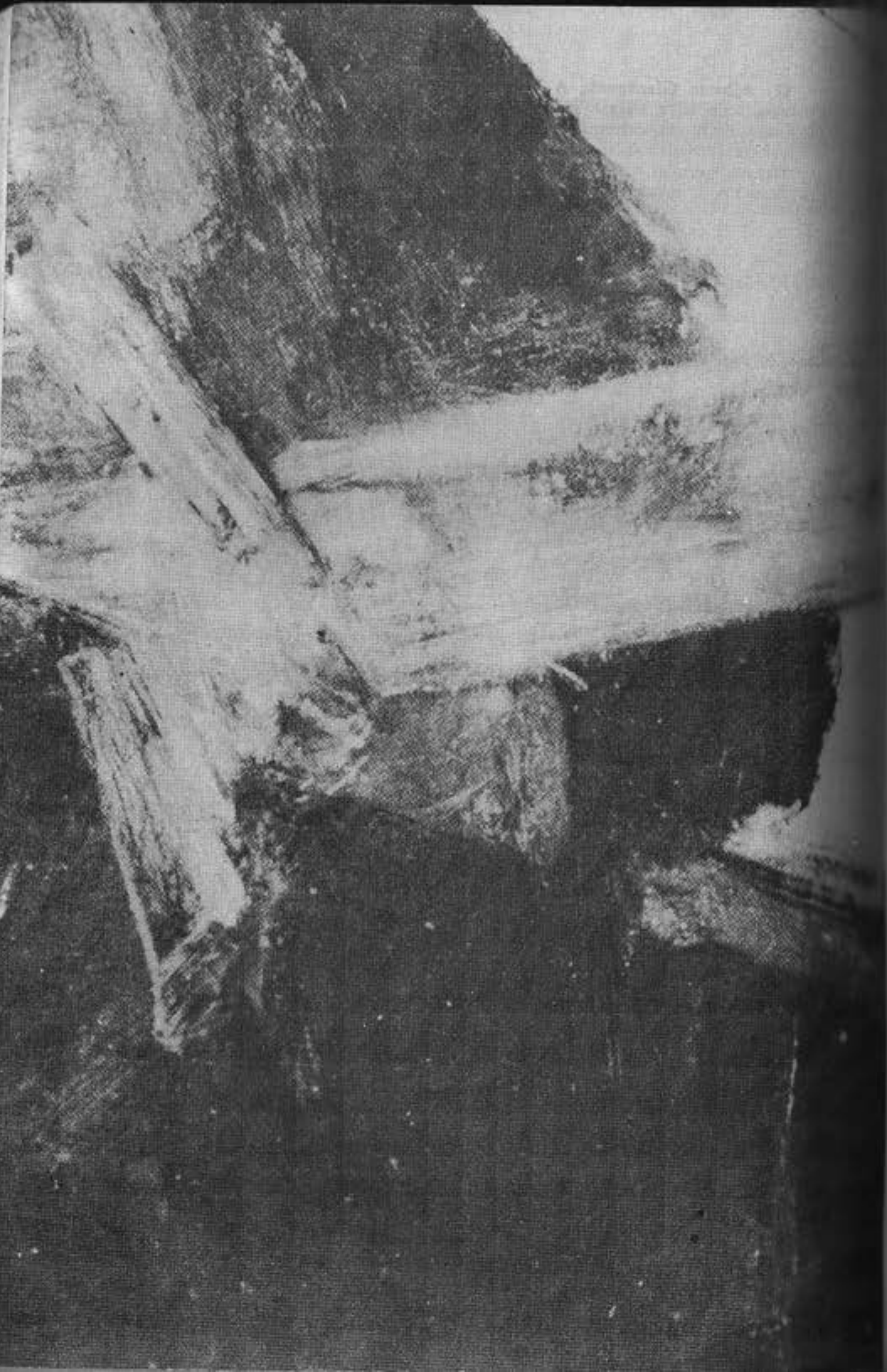




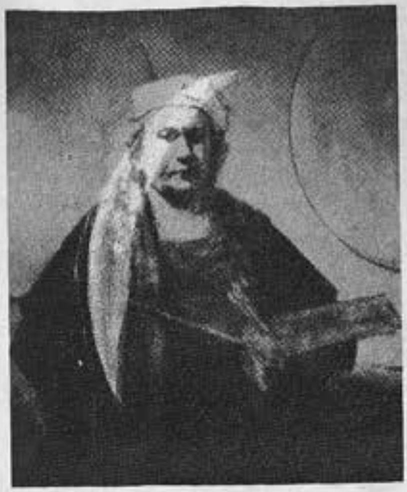
12. Alberto Giacometti, A Mulher de Pé. **Ele** fazia tudo para chegar à verdade absoluta. Suas esculturas extremamente alongadas se tornam verdadeiras se aceitarmos que a triagem vertical pode ser feita rapidamente, enquanto o exame transversal é mais lento.

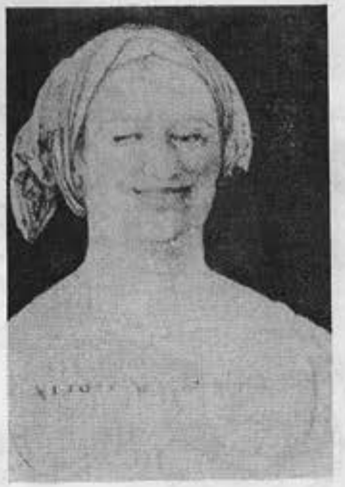


11 (ao lado). Alberto Giacometti, **Homem Sentado.** Em termos de aparência abstrata os quadros de Giacometti se diferenciam muito de suas esculturas de bastão, embora sejam semelhanças equivalentes da mesma espécie de gente. O realismo não depende da combinação de padrões abstratos.



Traço em Pintura de Ação



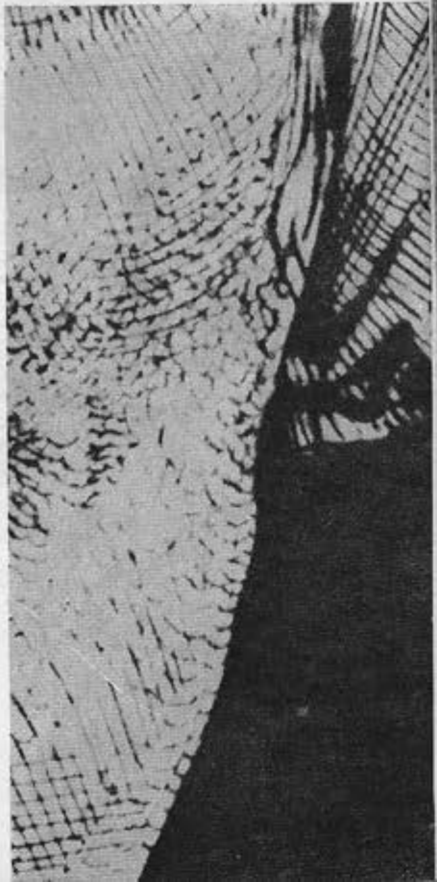


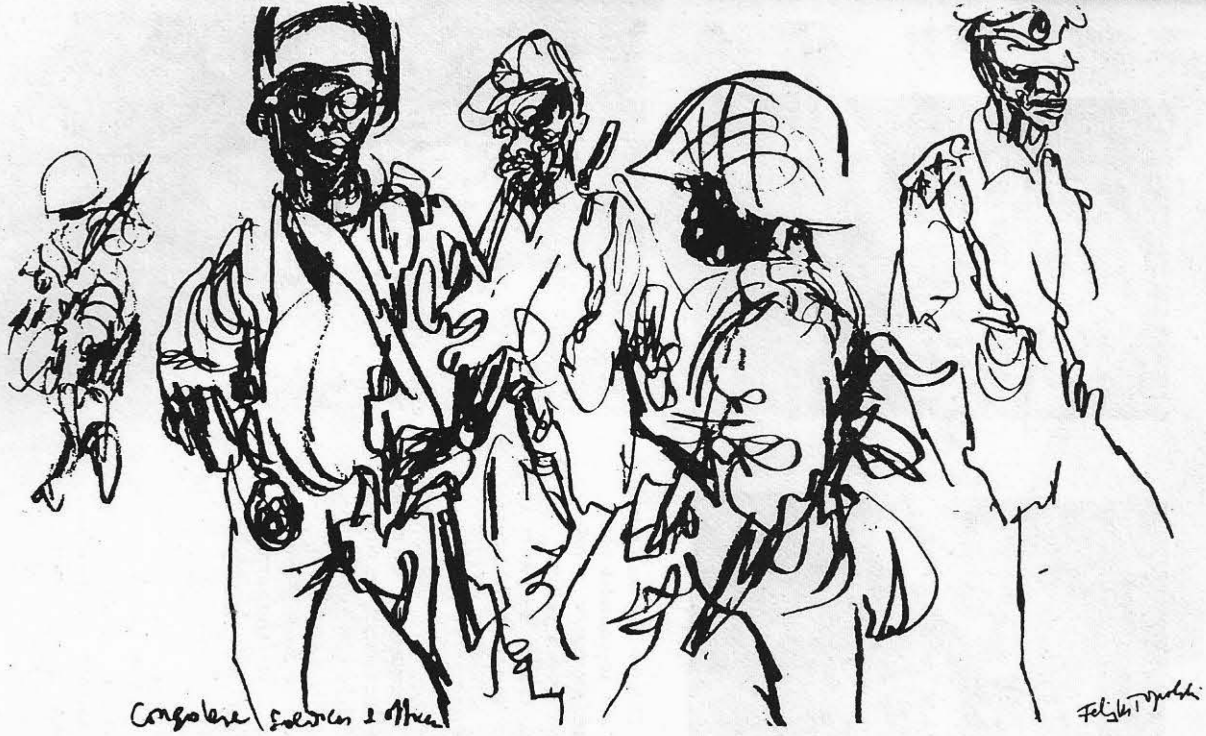
13 **(ao lado)**. Detalhe do auto-retrato de Rembrandt que se encontra em Kenwood House, mostrando a mão segurando os pincéis e a palheta. Isoladamente as marcas de pincel têm certa semelhança com o traço excitado do taquismo.

14 **(em cima à esquerda)**. O mesmo auto-retrato de Rembrandt, inteiro. As mesmas marcas de pincel como parte de um objeto total «sincrético» aparecem como uma muito disciplinada representação de uma figura, embora possam ter perdido algo de seu sentido emocional.

15 **(em cima à direita)**. Dürer, desenho de Vilana Windisch. Comparada com o traço de Rembrandt, a técnica de desenho de Dürer parece controlada e proposital.

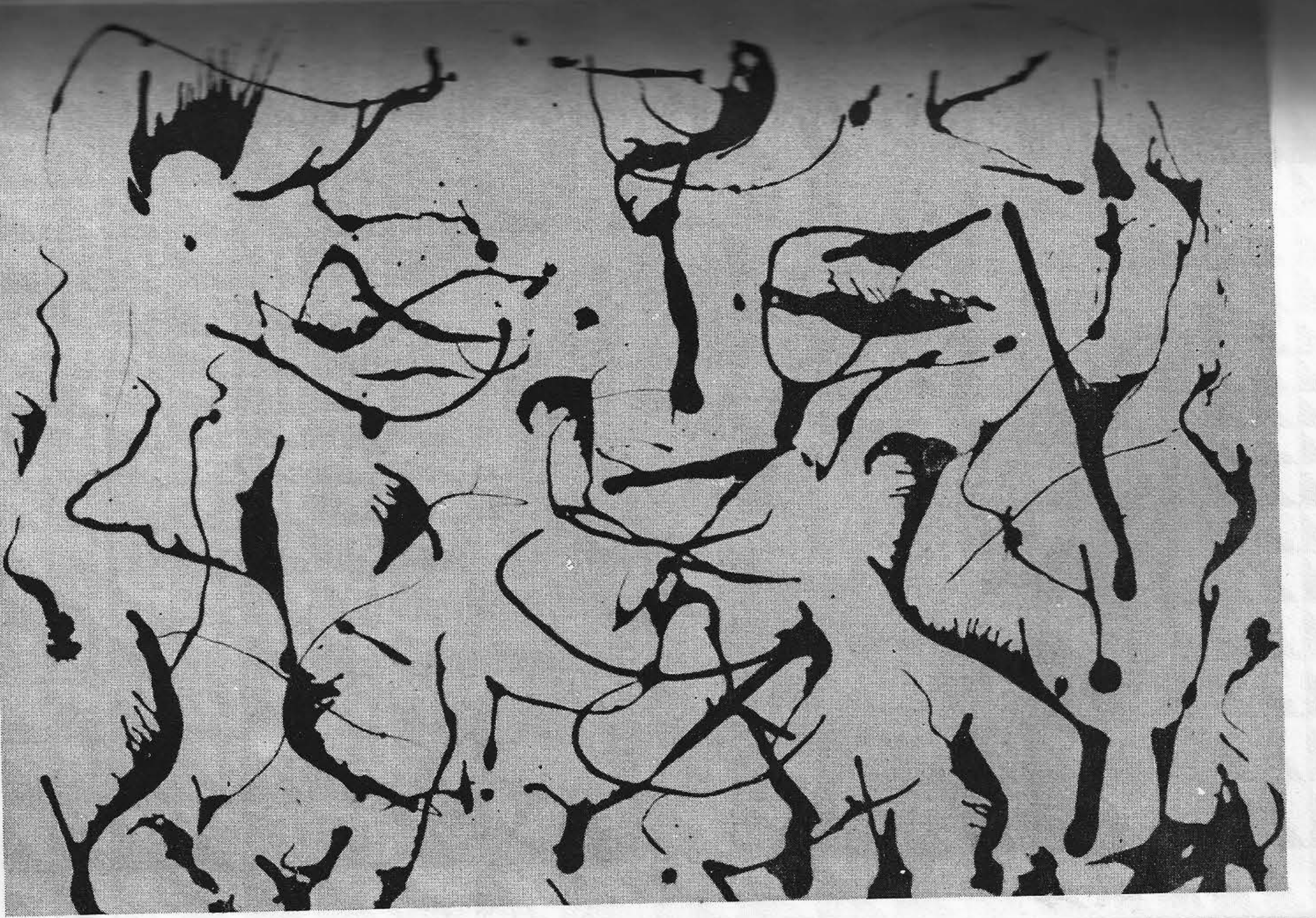
16 **(à direita)**. Isoladas, as microformas da técnica de Dürer revelam a sua significação independente, formal e emocional.

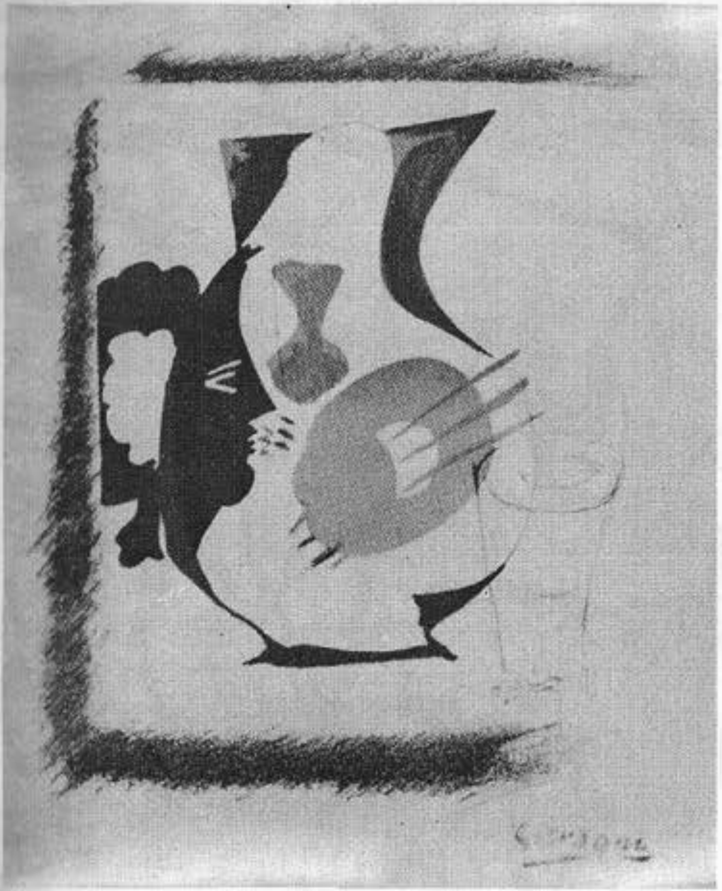




17. Feliks Topolski, **Soldados e Oficiais Congoleses**. A arte moderna (Kandinski e Pollock) algumas vezes amplia as microformas abstratas dos traços para a composição principal. O traço generoso de Topolski quase destrói o realismo do desenho. Se não olharmos com extrema atenção, parece que distinguimos até os dedos, as mãos, as armas e o equipamento dos soldados.

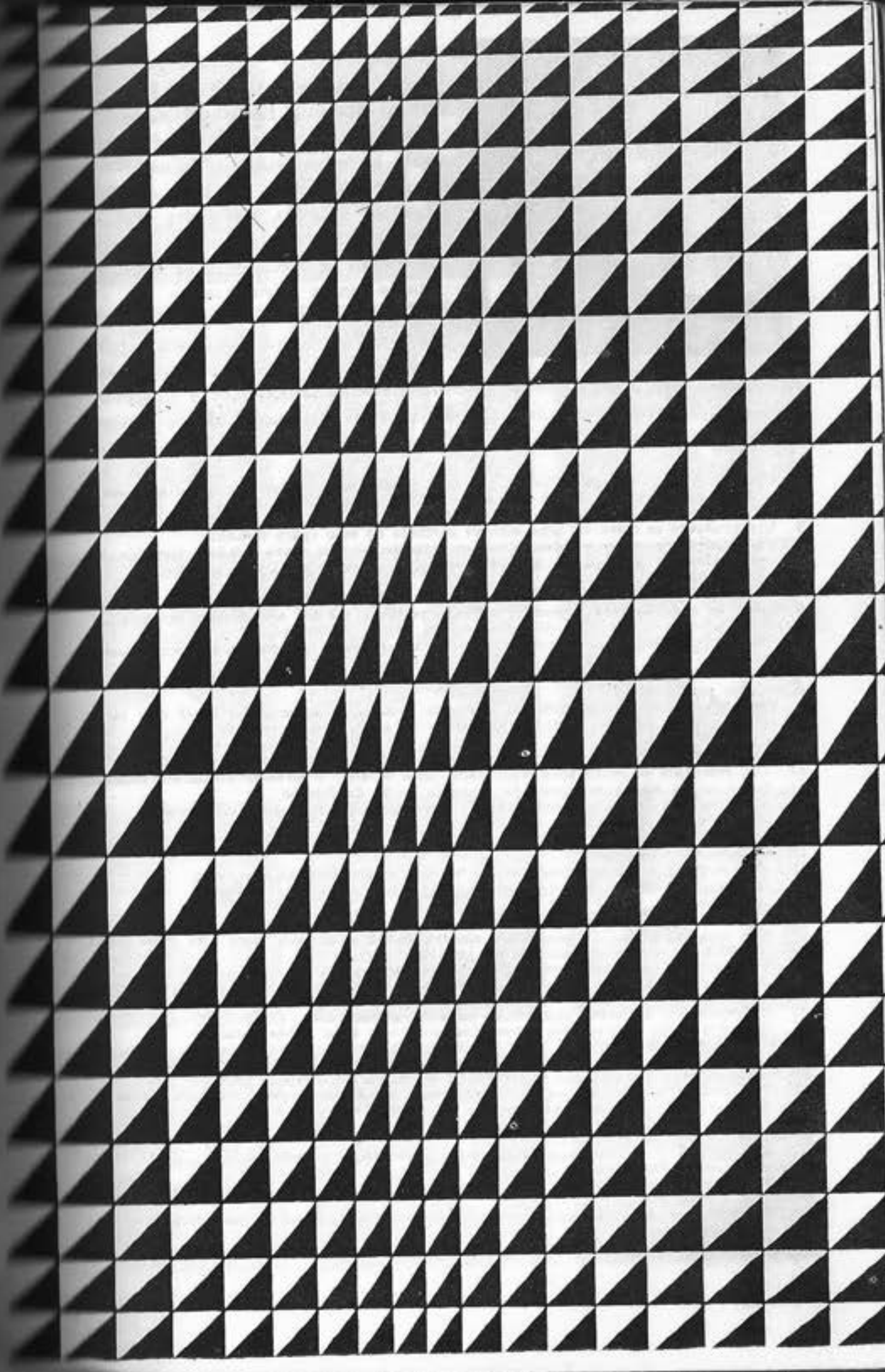
18. Jackson Pollock, **Desenho**. Se não focalizarmos com muita atenção, e absorvermos o ritmo total, as pinceladas adquirirão uma intensa vida prática própria e superior ao realismo de Topolski.

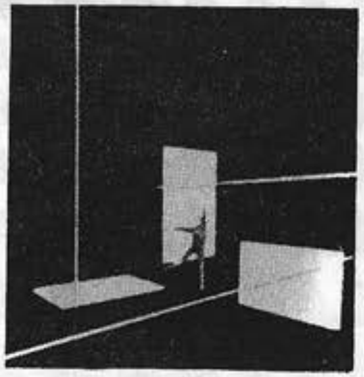




19. Braque, **Copo e Jarro.** O trabalho tem a simplicidade característica do artista. Representa apenas um jarro e um copo. Se relaxarmos a tensão, o braço do jarro pode subitamente se transformar em um perfil clássico, o fundo por trás do perfil se torna outra cabeça, ou até mesmo duas cabeças, uma em cima da outra, enquadradas por uma forma branca e cheia que transborda do jarro. Poderia ser uma figura segurando pincéis e palheta. Será um auto-retrato? Teria Braque se dado conta dessas complexidades?

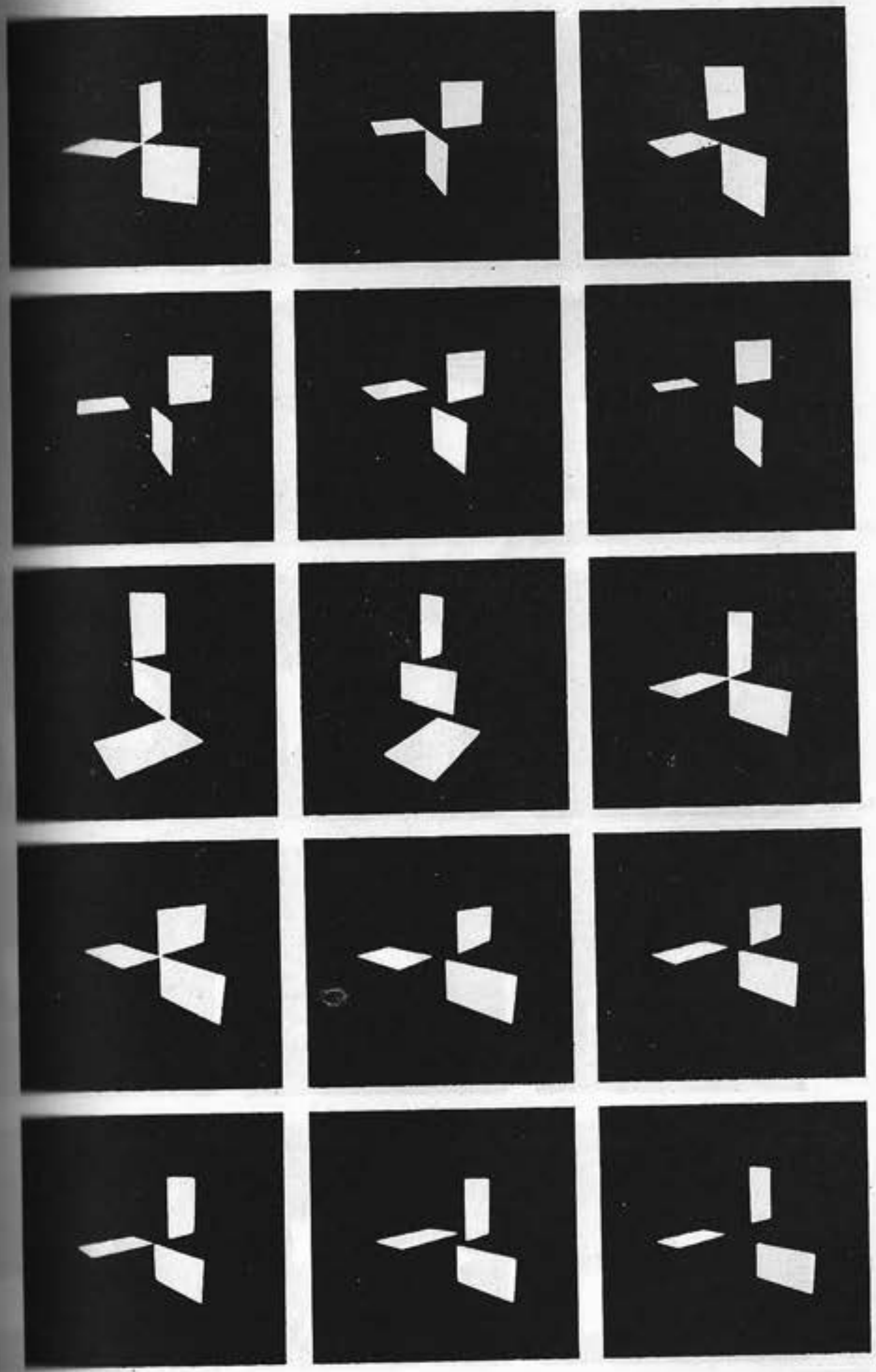
20 (ao lado). Bridget Riley, **Curva Reta** (detalhe da seção superior). O detalhe permite um exemplo simplificado da maneira pela qual Bridget Riley trata um espaço pictórico móvel. Os triângulos nas margens do desenho são comparativamente estáveis e chatos; a área central (perturbadora) se movimenta em esforço perpétuo, resiste à focalização e produz oscilações plásticas.

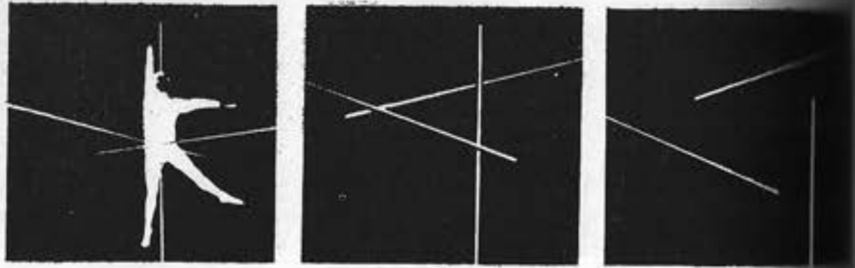




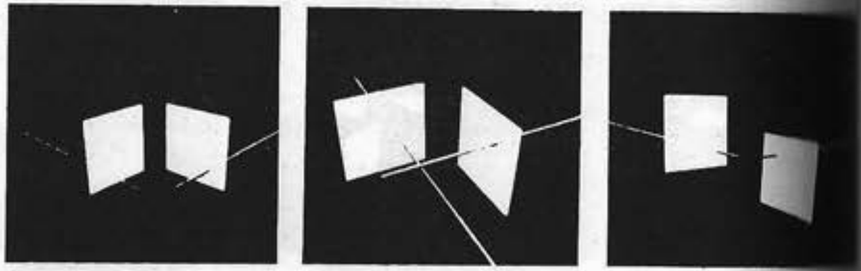
21-23. **Maurice Agis e Peter Jones, Espaço Aberto e Fechado.** Uma seleção de diagramas de um caderno de notas sobre o desenvolvimento de uma linguagem espacial em «três direções» (limitada a linhas, retângulos e movimentos retagulares) para a construção de áreas espaciais ativas em relação com a escala humana. A linguagem formal usada aqui é derivada de experiências práticas feitas com painéis e bastões coloridos dentro de um dado espaço arquitetônico. O efeito dinâmico da cor sobre o espaço ativo é o principal assunto das experiências, mas infelizmente não se presta para uma reprodução fotográfica.

1. *Três direções* de espaço definidas por três quadrados do mesmo tamanho com um único eixo. Os diagramas 2 a 6 são desenvolvidos dessa posição básica mas foram omitidos muitos desenvolvimentos intermediários.
2. Um quadrado se move em uma direção partindo do eixo (para o lado).
3. Um quadrado se move em duas direções partindo do eixo (para o lado e para cima).
4. Dois quadrados se separam de um único eixo (para o lado) e o terceiro permanece estático.
5. Um quadrado se move para cima, outro para o lado e o terceiro permanece estático.
6. Todos os quadrados se movem igualmente partindo de um eixo comum em três direções, fazendo dois movimentos retangulares dentro de seu plano.
7. *Três direções* de espaço definidas por três retângulos de tamanho igual relacionado a dois eixos.
8. Dois retângulos se movem para o lado, rompendo o eixo por mais um movimento para dentro.
9. *Três direções* de espaço definidas por três retângulos de tamanho igual com um eixo comum, como na posição 1. Os diagramas 10 a 15 se desenvolvem dessa posição básica.
10. Como antes; mas dois retângulos mudam de direção e um permanece estático.
11. Um retângulo se move para trás, outro para o lado; o terceiro permanece estático.
12. Como antes; mas o retângulo da esquerda muda de direção.
13. Como na posição 9; um retângulo se move para o lado partindo do eixo (correspondendo à posição 2).
14. Corresponde à posição 5.
15. Corresponde à posição 6.
16. *Três direções* de espaço desenvolvidas tendo a figura humana como eixo.
17. Definida por três linhas (espaço fechado); uma linha tem que ser vista como vertical.
18. Definido por três linhas (espaço aberto).
19. Dois quadrados que se relacionam simetricamente a ângulos retos com duas linhas que penetram por eles simetricamente em ângulos retos.
20. O mesmo com as linhas penetrando assimetricamente.
21. Dois quadrados relacionados assimetricamente com duas linhsa que os penetram simetricamente.
22. O mesmo com as linhas penetrando assimetricamente.
23. Dois quadrados relacionados assimetricamente com duas linhas paralelas livres em espaço aberto.
24. Como na posição 22, introduzindo uma terceira linha livre para completar as *Três direções*. A penetração dos quadrados já é sentida como espaço fechado.
25. Dois triângulos relacionados assimetricamente em ângulos retos com duas linhas que os penetram assimetricamente. Aqui a penetração tem sentido de espaço aberto.
26. Como antes, mas os retângulos mudam de direção e fecham o espaço (visto de um ângulo diferente).
27. Espaço fechado, como antes, mas com um retângulo voltado de lado (visto de um ângulo diferente).
28. *Três direções* definidas por três triângulos e três linhas que os penetram e fecham o espaço.
29. *Três direções* definidas por três retângulos e linhas penetrantes como antes, mas com espaço aberto.
30. *Três direções* definidas como antes, mas com a figura humana como eixo.

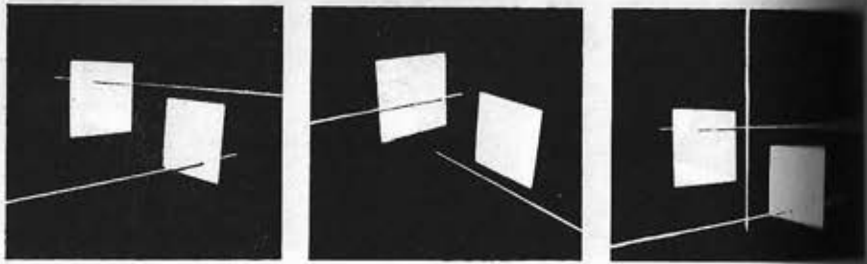




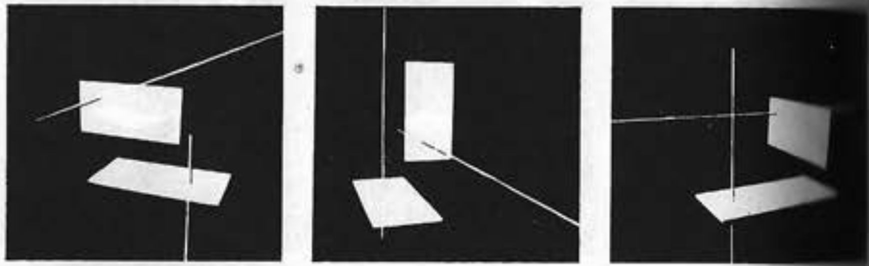
16–18



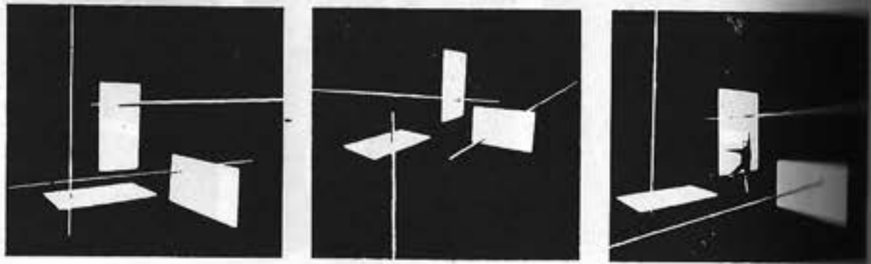
19–21



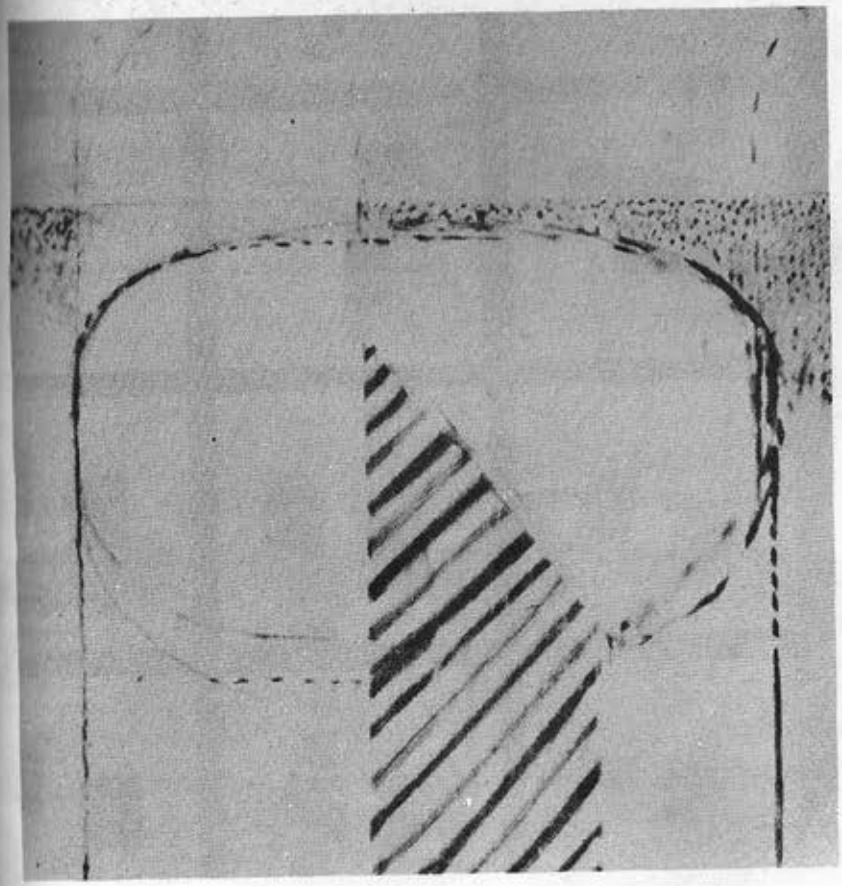
22–24



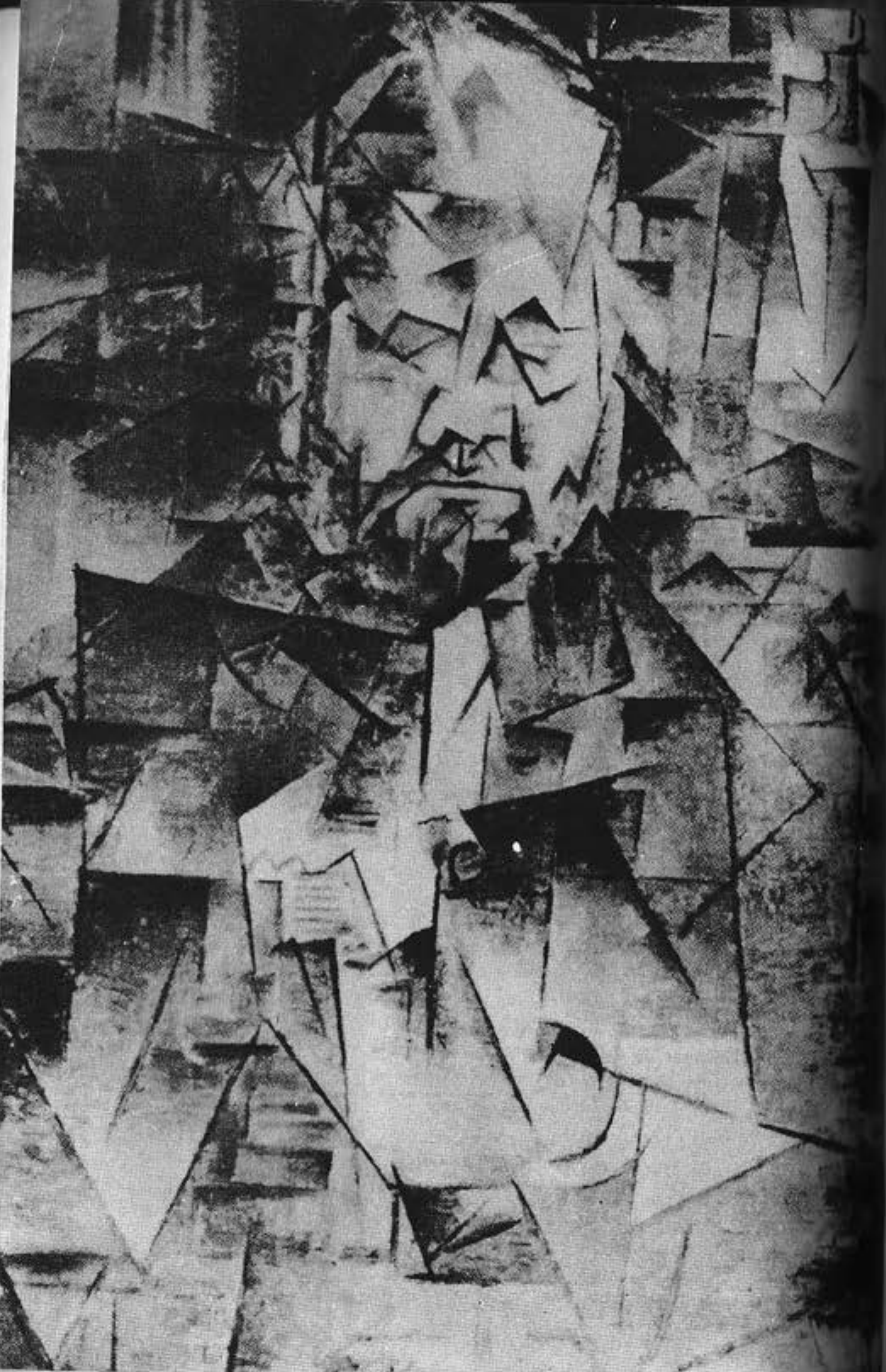
25–27

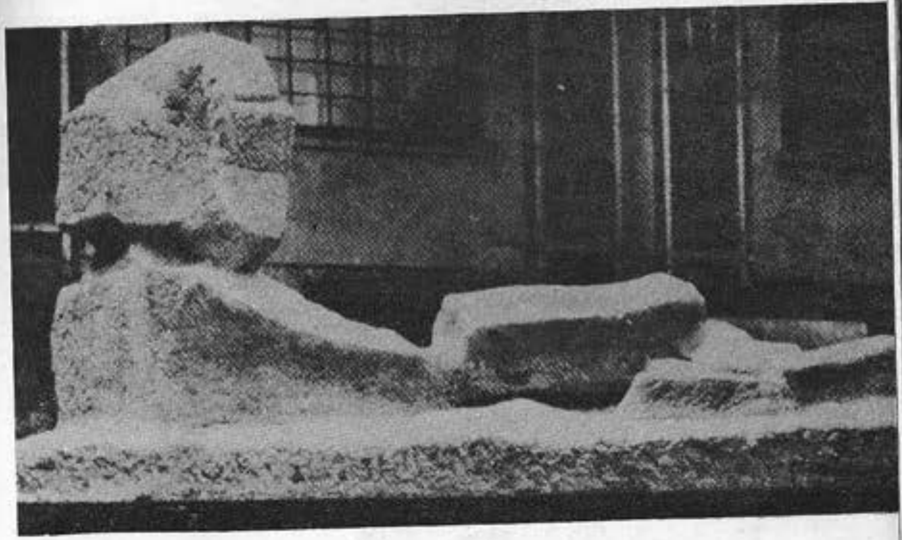


28–30



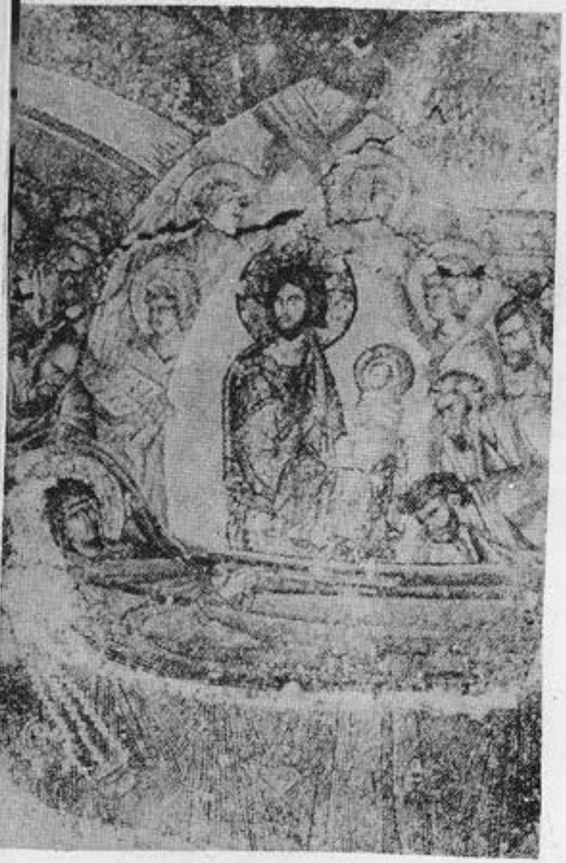
24. Peter Hobbs, Form Space for Diogenes No. 4 (com 1,80 metro de altura). Essa pintura diagramática trata de um conflito estrutural entre espaço interno e externo. Uma caixa circular contém um espaço interior, que, para Hobbs, pode possuir uma qualidade metafísica, e que é ligada ao exterior por uma área de listras de localização incerta. As listras são chatas e fazem sobressair o fundo do quadro, mas também levam ao interior da caixa ao mesmo tempo que escapam dela. Os conflitos espaciais dessa espécie pertencem ao assunto da maior parte da arte moderna de hoje.

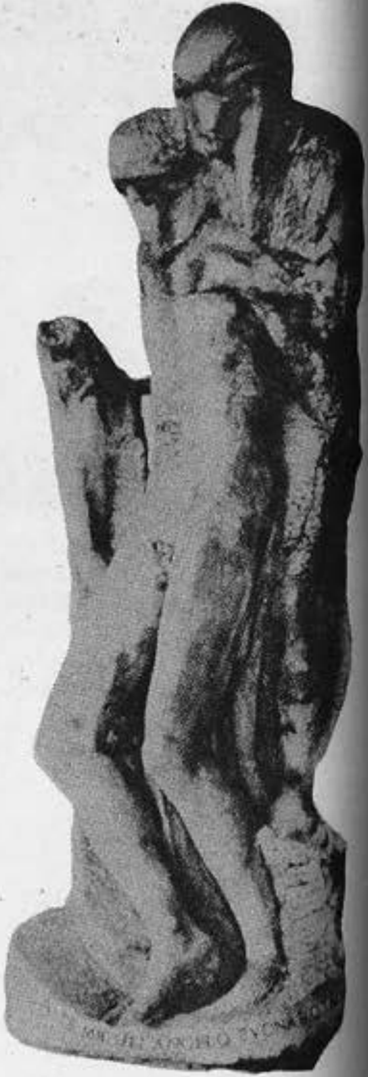




26. Fritz Wotruba, **Figura de uma Mulher Deitada.** Embora usando elementos cubistas, Wotruba sempre trabalhou na clássica tradição mediterrânea. Os membros da mulher são fragmentados, mas ela também exprime inteireza e talvez também uma idéia de renascimento. Ele fez essa escultura depois da morte de sua primeira esposa.

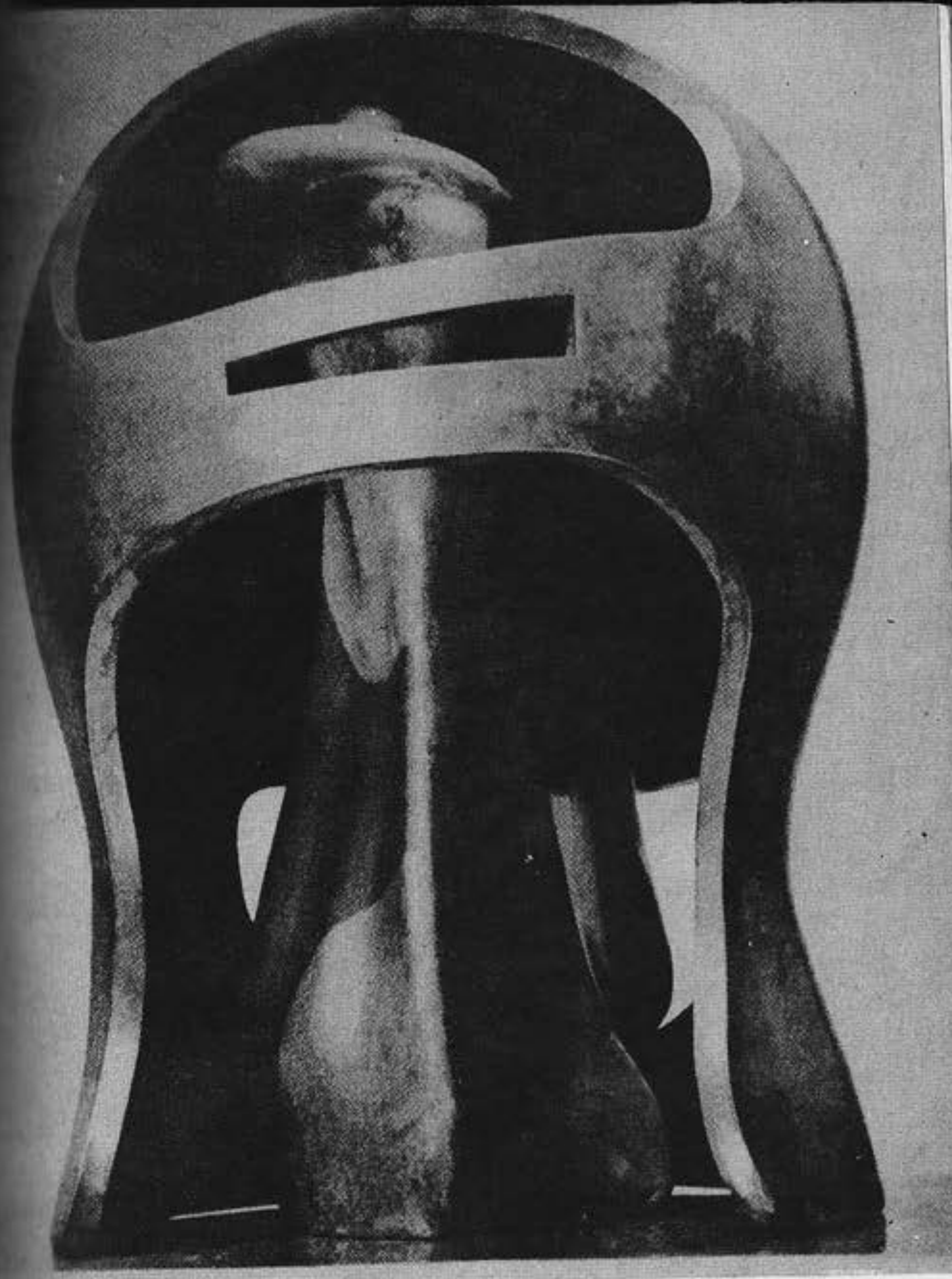
25 **(ao lado)**. Picasso, **Retrato de Vollard.** Paradoxalmente, a placidez do rosto, em vez de ser perturbada, é auxiliada pelo espaço cubista fragmentado que o rodeia. A fragmentação cubista se aproxima muito perigosamente da arte psicótica, mas ao passo que os fragmentos da arte psicótica permanecem isolados, a fragmentação cubista se resolve com uma «coerência de profundidade» pertencente a um nível de experiência mais profundo.



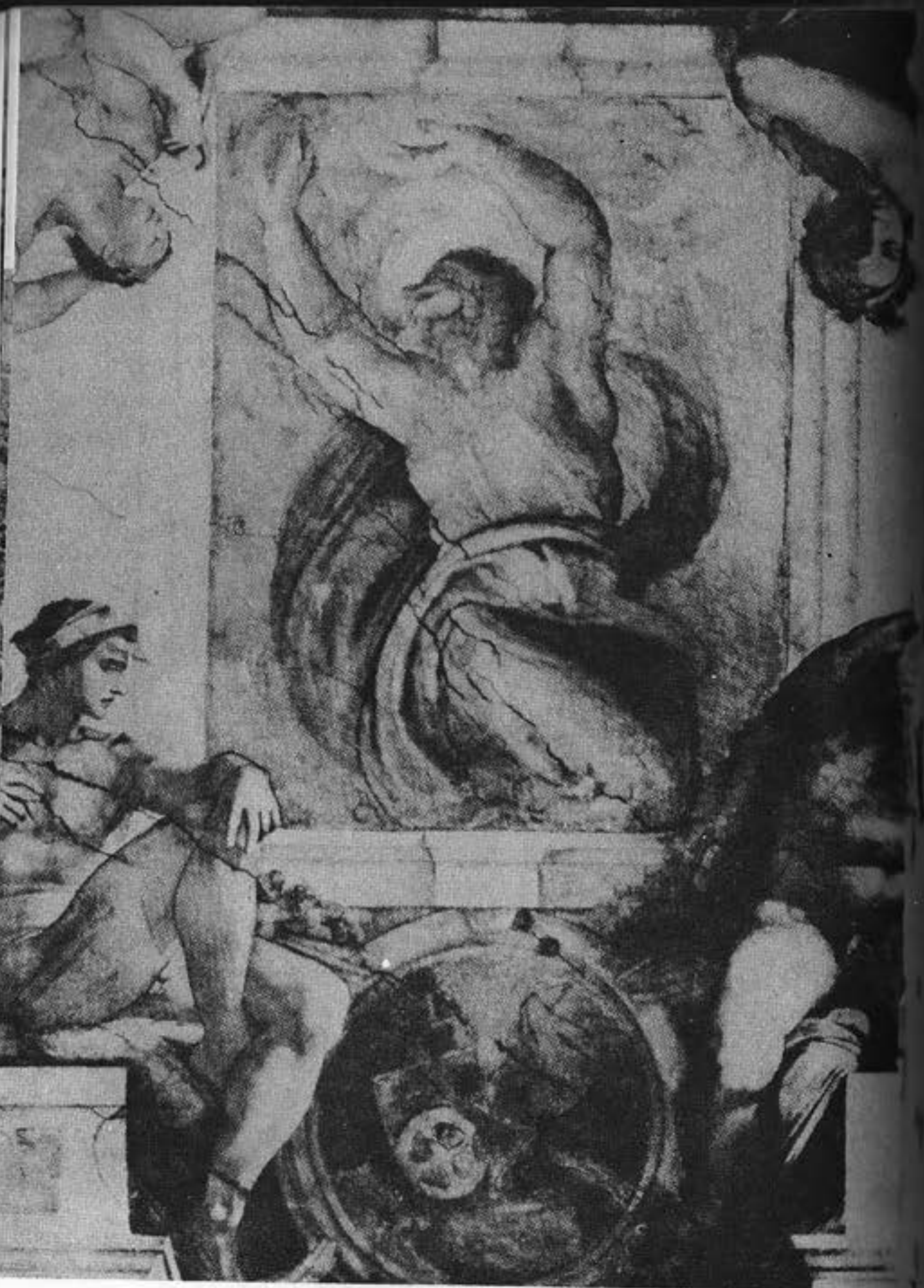


27 (à esquerda). A Virgem Adormecida, detalhe de um ícone bizantino. Este é o mais sagrado de todos os ícones com o filho fazendo renascer a mãe que morrera; Cristo, majestosamente de pé no leito de morte de sua mãe, agasalha em seus braços a sua alma parecida com uma criança. Esse ícone inverte a imagem ocidental da **Pietà** onde é a mãe que agasalha nos braços o filho morto.

28 (à direita). Miguel Ângelo, **Rondanini Pietà.** Miguel Ângelo quase que inverte a imagem tradicional. O Cristo morto parece carregar a mãe que também oscila à beira da vida e da morte.



29. Henry Moore, **Helmet Head No. 5.** Mergulhando em suas figuras de mãe, Moore criou um espaço interior que parece maior e mais forte do que a própria pedra bruta. Seu trabalho mais recente se voltou para a figura masculina ou cabeça, mas ainda conserva o mesmo simbolismo uterino. A cavidade do capacete fálico é mais forte do que a sua casca externa.



30. Detalhe do teto da Capela Sistina, de Miguel Angelo. O seu assunto é incerto. É chamado de «Deus Dividindo a Luz e as Trevas». Os contemporâneos de Miguel Ângelo lhe deram um significado herético de Deus criando a si mesmo, como se ele próprio se estivesse liberando de seu útero. A mesma mistura de força masculina e feminina se repete nos ignudi que rodeiam o painel.

10

Treinando a Espontaneidade por Meio do Intelecto

O VELHO culto da livre auto-expressão ainda existe nas escolas de Arte, mas já se exauriu completamente como um estímulo para a imaginação do estudante. Uma vez o *slogan* da livre auto-expressão surgiu como uma liberação, trazido pela ânsia dos românticos e depois dos dadaístas que se rebelavam contra as convenções e restrições que lhes eram impostas de fora. O indivíduo se colocava contra a sociedade e, destruindo e chocando as sensibilidades convencionais, liberava dentro de si mesmo sensibilidades altamente individuais e poderosas. Por uma dessas curiosas reviravoltas na arte moderna (devida ao processo secundário), a auto-expressão de hoje se tornou um dever social forçosamente imposto ao aluno pelo mestre, pelos pais e pelo público. Ainda mais ironicamente, alguns estudantes se sentem grandemente aliviados quando lhes dizemos que não há mais a necessidade de expressarem as suas personalidades, e que qualquer tentativa para isso só pode redundar em fracasso. Os próprios dadaístas ter-se-iam alegrado com essa situação. Eles sempre se recusaram a se deixar apanhar em qualquer declaração decisiva ou estilo, sabendo bem que a formalização de suas máximas iria destruir o seu significado, e foi isso, realmente, o que se passou. A auto-expressão individual se transformou em outra convenção social. Se fôssemos formular uma máxima nova que pudesse hoje substituir a sensaboria de livre auto-expressão, isso seria o oposto. Em lugar de se esforçar demasiado para descobrir seu próprio íntimo, o estudante tem que estudar o mundo externo objetivamente. Desde que os fatores objetivos são estranhos ao próprio íntimo, eles podem melhor agir como "acidentes" estranhos e assim vencer os chavões preconcebidos e defensivos. Dessa forma, terão a possibilidade de utilizar as partes ocultas da personalidade que se tenham libertado da personalidade consciente. Uma "alienação" fria tem, então, que desempenhar a função antes desempenhada pela auto-expressão quente.[6] Depois de eu já haver escrito sobre essa mudança fundamental, o anti-romance francês e os filmes alienados de Antonioni mostraram o mesmo ponto. A velha descrição e expressão psicológica de estados íntimos foi substituída por uma descrição aparentemente alheia e objetiva quanto ao ambiente externo do homem. De alguma forma, e aí está o paradoxo, nosso envolvimento com os acontecimentos externos pode exprimir muito melhor as nossas preocupações reais do que uma tentativa direta para olhar para o nosso próprio íntimo ou para as mentes alheias.

Hoje em dia, o artista se envolve com a realidade objetiva para conseguir chegar a ele mesmo. O expressionismo abstrato, a despeito de seu nome romântico, começou com um envolvimento impessoal com os efeitos objetivos da tinta, com as qualidades de seus respingos, derrames, esguichos, manchas, espalhamentos, corrimentos, opacidade, transparência etc., sem qualquer tentativa de exprimir alguma coisa além disso. O termo "pintura de ação" trouxe o novo desprendimento, um desejo de agir e não apenas de contemplar algum significado íntimo. O construtivismo, embora se encontre no outro pólo da arte, pode servir para a mesma alienação. O artista se submete às mesmas regras aparentemente estranhas de números e geometria. A serialização na música, também, parece explorar uma disciplina externa de números. Em todos esses casos, a aparente falta de relação dos fatores objetivos — matemáticos ou físicos — com qualquer forma preconcebida fará que funcione a triagem inconsciente que pode, mais acertadamente, lidar com fatores tão complexos e imprevisíveis. Isso explica o paradoxo de Boulez poder compor a sua música mais comovente quando tudo o que parecia estar fazendo era levar avante serializações mecânicas de acordo com uma complexa tabela matemática. Quando ele deixou de lado essa aceitação da alienação, a sua obra perdeu a maior parte de sua força emocional.

Se as minhas profecias forem corretas, a presente e irresistível tendência para a objetividade e alienação é apenas parte de uma muito mais generalizada reorientação da arte, da introspecção para a generalidade, já não mais ocupada com o estudo das subjetivas sensações íntimas, mas inspirada por um novo interesse libidinoso no externo mundo objetivo, nas coisas e conceitos que, na realidade, nos dizem respeito e não apenas nos seus moldes e aparências pitorescas. Dentro dessa reorientação geral, poder-se-iam incluir nossas faculdades sincréticas que pouco usamos e que vão diretamente aos objetos sem considerar os seus moldes abstratos. Já expliquei como uma percepção excessiva de um molde abstrato, enquanto olhamos uma coisa concreta, prova que estamos emocionalmente destacados do mesmo. Contemplamos o seu molde liso às custas da atenção às suas reais propriedades objetivas, forma e significado. No sentido

contrário, a nossa crescente preocupação com um significado e conteúdo objetivos pode sobrepor-se à percepção do molde abstrato gestaltista. Qualquer distorção formal será potencialmente "realista" se a preocupação sincrética com o objeto concreto for bastante forte.

Parece-me possível treinar as faculdades sincréticas destorcidas mediante um deliberado esforço intelectual. Podemos dar ao estudante uma tarefa que nada tenha a ver com moldes e sim apenas com o conteúdo e a significação. Há felizmente situações convencionais em que a atenção ao significado e ao conteúdo domina a atenção ao molde. Qualquer transição de um meio para outro, qualquer mudança de tamanho, exige que inventemos um novo molde para com ele conservar o mesmo velho conteúdo. Se executarmos um desenho que tenha sido concebido como bidimensional em termos de uma escultura tridimensional, teremos que mudar radicalmente o seu molde para assim conservar a idéia que está por trás dele. A interpretação de um desenho verdadeiramente bidimensional como uma projeção fotográfica dificilmente servirá para o caso. As esculturas e quadros de Giacometti têm aparência muito diferente quando vistos como moldes abstratos (ilustrações 11 e 12). As esculturas parece que foram muito comprimidas pelo espaço que as envolve, ao passo que as pinturas e desenhos têm muito mais volume, mas também eles são fechados, nesse caso, por uma rede de linhas cheias de pelos. Talvez o artista tenha sentido a mesma coisa durante o processo de trabalho. Trabalhando a massa e formando com ela esculturas que parecem insetos pode parecer a mesma coisa que preencher os espaços vazios em volta de rostos e de corpos nos desenhos. Em qualquer caso, o espectador pode bem, desde que possua sensibilidades sincréticas, sentir a identidade do conteúdo por trás da diversidade do molde formal.

No ensino, precisamos apelar para os interesses dos estudantes em idéias que se escondam no molde, para assim mobilizar suas faculdades sincréticas que zelam pela integridade de uma idéia na medida em que ele a realiza em meios diferentes. É importante, para ele, esquecer o que diz a respeito a escultura e espaço tridimensional enquanto cuida do trabalho bidimensional. Por exemplo, o forte espaço pictórico de boas alternativas nada tem que ver com a ilusão tridimensional, pois se situa positivamente na luta inconsciente entre as diversas interpretações possíveis. A mudança de tais espaços pictóricos fortes para espaços esculturais exige uma completa reformulação do molde formal, uma vez que, obviamente, a ilusão de espaço da escultura é determinada de forma inteiramente diferente. O escultor inglês Dalwood, durante um curto curso com Harry Thubron, pediu a seus alunos que se esquecessem de fazer escultura e que procurassem nas revistas ilustradas motivos que os atraíssem. Pediu-lhes depois que trabalhassem no motivo fazendo uma série de desenhos e que melhorassem os aspectos que lhes parecessem significativos. Durante essa transformação puramente bidimensional ocorreram drásticas mudanças formais, e quando terminaram ele desafiou os alunos a transformarem a essência dos desenhos em escultura. Insistiu então em afirmar, um tanto secamente, que um verdadeiro escultor profissional deveria introduzir numa escultura tudo aquilo que realmente tivesse importância para ele, por mais remota que parecesse a sua aparência diante das exigências formais da escultura. Muitos alunos ficaram intrigados como, aliás, seria de esperar, pelo clima que domina o ensino da Arte acadêmica hoje em dia.

O desafio de Dalwood se chocou com um profundo tabu do ensino acadêmico que freqüentemente pressiona o escultor jovem a aprender a pensar primeiramente em três dimensões e desistir de trabalhar com idéias de planos, uma exortação que nada mais é do que aquela velha conhecida nossa, a exigência acadêmica de uma visualização precisa. Não deve haver estágios provisórios ou decisões também provisórias que ainda não tenham qualquer ligação com o produto acabado. Mas, haverá, realmente, idéias separadas para pintura e escultura? É uma grande vantagem desenvolver uma idéia tridimensional em um desenho bidimensional, quanto mais não seja por causa da ambigüidade espacial da maioria dos desenhos, uma coisa que impede que uma idéia preconcebida se instale muito cedo. A conservação de uma realização final de uma idéia permite que o artista empregue toda a sua sensibilidade e personalidade enquanto luta com uma visão flexível e ainda não-delineada. A dificuldade é que os estudantes têm que tornar a inventar novas formas em toda a linha para aprimorar e, no final, reter a essência de suas idéias. Eles têm que convocar as suas deformadas faculdades sincréticas para controlar cada nova transformação e para ver se a idéia não se perdeu durante as mudanças de aparência formal. O desenvolvimento das faculdades sincréticas é um processo lento e penoso que não pode ser feito em rápidos cursos de recordação. Não existem receitas que possam ser ensinadas para o controle das transformações, da mesma forma que também não as há para transformar um retrato fotográfico em uma caricatura, pois aí também temos que voltar ao sincretismo espontâneo controlado. É preciso que se ensine aos alunos — até mesmo compulsòriamente — para não esperarem por suas inspirações e urgências de espontaneidade, e sim que trabalhem duramente para serem espontâneos por meio de uma escolha de tarefas que não possam ser controladas apenas pela visão analítica e pelo raciocínio. Esse aprendizado poderá levar meses, anos e até mesmo toda uma vida. Nisso reside a momentosa diferença entre o atual ensino da espontaneidade pela auto-expressão e destruição e um possível ensino construtivo dessa mesma espontaneidade. Já então não estaríamos destruindo a razão e sim recorrendo ao intelecto e a ela para estimular a entrar em ação as forças das camadas profundas.

O ensino da Arte partilha do destino da "arte moderna". O intelecto e a espontaneidade foram mantidos separados por tempo demasiado. A distorção e a destruição das sensibilidades de superfície perderam seus efeitos liberadores. Infelizmente, o ensino da Arte geralmente não se mantém a par com o andamento geral da arte, havendo sempre um vazio de dez a vinte anos. O desenho básico se tornou hoje um exercício acadêmico nas fatigadas sensibilidades da arte abstrata, uma arte que já foi recebida como uma liberação. Já não era mais preciso copiar os objetos externos, pois os artistas podiam inventar livremente novas formas e exprimir idéias em termos puramente estéticos. Nos dias de hoje, as sensibilidades abstratas se tornaram muito mais restritivas do que o realismo acadêmico dos tempos de outrora. Agora, por exemplo, já não seria de boa prática a mistura de estilos construtivistas e taquistas. Uma vez que o pintor tenha escolhido uma espécie de contextura, só lhe resta uma linha muito limitada de outras contexturas entre as quais possa escolher. Ainda assim, o jovem pintor pode desprezar essas exigências de bom gosto, embora corra riscos no fazê-lo. Já mencionei como a batalha por um vibrante espaço pictórico foi muitas vezes perdida e como se está ensinando agora em algumas escolas de Arte a construção de um preciso espaço pictórico. Quando critiquei certa vez a construção de um espaço pictórico abstrato, fui logo acusado de estar defendendo a anarquia. Um crítico de arte inglês, e que hoje se encontra nos Estados Unidos, afirmou que sem um controle preciso do espaço abstrato a arte se tornaria uma "confusão".

Por que não uma "confusão"? Quando qualquer pensamento criador se aventura em novo território, ele se arrisca ao caos e à fragmentação. De acordo com a minha teoria da criatividade, um estado inicial de fragmentação e as ansiedades ponderáveis (paranóide-esquizóide) que lhe pertencem devem ser coisas toleradas. A arte abstrata se tornou um exercício tão fatigante em sensibilidades vazias por se ter tornado tão arrumada, tão precisa e tão bem ordenada, de acordo com as convenções acadêmicas que podem ser ensinadas. Se existe qualquer virtude nas convenções acadêmicas é que elas se prestam muito a evitar uma confusão, mas é justamente disso que precisamos hoje: de uma possível irrupção de confusão. Talvez seja pelo medo de confusão que fugimos da matéria de conteúdo e assunto e de qualquer outra referência direta à realidade externa. A verdade é que a natureza é realmente desordenada e coloca, umas junto às outras, todas as formas, tessituras e cores que não poderiam ser toleradas pelas nossas acuradas sensibilidades abstratas. Logo que a abstração chegou trouxe consigo certamente uma nova independência de estreitas limitações naturalistas. Em contraposição, não teria sido o caso de que uma renovada referência à natureza ou a qualquer outro assunto fora da arte pudesse então nos ajudar à nossa emancipação das sutilezas da abstração acadêmica? A arte abstrata ajudou-nos a experimentar a força emocional inerente à forma pura, e essa capacidade não se perderá tão cedo. Se juntarmos hoje — com referência a contextos externos "acidentais" — as formas que nunca poderíamos agrupar em uma manobra de forma pura, teremos novas tensões emocionais em um estranho contraponto entre o significado emocional da pura forma e o novo contexto intelectual e matéria subjetiva.

Agora que o processo secundário obliterou a ferroada dos exercícios básicos em forma abstrata, é importante registrarmos os dias heróicos de sua primeira apresentação. Então, era bastante destruir os moldes e chavões existentes para demonstrar a força emocional e estética de estruturas "básicas" mais simples. Foi uma revelação a constatação de que já não era necessário compor quadros complexos. Rasgando-os em pedaços e tornando a reunir os fragmentos em colagens aparentemente acidentais, proporcionava, às vezes, resultados melhores. Uma parte da técnica de destruição era induzir a frustração nos alunos. Não se obtinham bons resultados com a procura em conseguir resultados especiais. Certa quantidade de desespêro para as faculdades intelectuais de alguém nem ajudava a fazer com que surgissem impulsos mais espontâneos. Naquela época parecia que para um ensino esclarecido era necessário apenas que houvesse uma destruição da análise intelectual, surpresa e razão desconcertantes. A surpresa logo se gastou e foi preciso que se inventassem novos procedimentos destruidores para cada novo curso, o que representava um encargo intolerável para a inventividade dos mestres. O pior, contudo, ainda estava por chegar. À medida que se espalhavam as notícias sobre o efeito rejuvenescedor dos cursos curtos em desenho básico ou em "pesquisa" básica (que era como o chamava Harry Thubron, o mestre mais inventivo da Inglaterra àquela época), os professores profissionais acorriam aos cursos inteiramente preparados para serem beneficamente destruídos. Em 1964, Harry Thubron decidiu, muito acertadamente, acabar com tais cursos. Já se passara o tempo para destruições e resultados rápidos.

Precisava-se então de um método mais construtivo, uma busca determinada e constante de imagem e idéia realmente significativas. Já tentei isso por meio de exercícios sincréticos onde a forma abstrata se transforma para reter o conteúdo. Devemo-nos lembrar como a caricatura tem que destruir e destorcer a forma correta para dar

mais força ao seu assunto. O pintor inglês Benjamin, que ensinava no Colégio de Arte de Ravensbourne, impunha regras arbitrárias para destorcer "corretos" desenhos convencionais do vivo. Os alunos não tinham permissão para formar o corpo membro por membro, parte por parte, mas deviam, em vez disso, usar um único contorno ou esboço situado livremente no plano pictórico. Benjamin exigia que tal esboço teria que chegar à margem do papel pelo menos duas vezes em pontos que estivessem, digamos, uns quinze centímetros separados. Para obedecer a essa condição, o aluno teria que alongar um quadril para chegar até a margem, e na maioria dos casos o resultado era imediatamente satisfatório. A regra estava longe de ser arbitrária. O aluno era obrigado a relacionar a forma do corpo com a forma total do plano pictórico. A forma do corpo se encaixava e se identificava com o plano pictórico em vez de se colocar em algum lugar incerto dentro dele. O que faltava, na minha opinião, era a convicção de que a distorção havia ajudado à realidade do corpo. Quero dizer que a convicção, de parte do aluno, de que a distorção se justificava do ponto de vista de um todo sincrético dependia mais do ritmo total do traço do que da correção fotográfica do detalhe. O exercício logo degenerou em simples feitura de efeitos decorativos, mas mesmo assim o princípio de distorção sincrética poderia ter estado certo e ser uma boa indicação para um futuro melhor. Até mesmo as velhas técnicas destruidoras de desenhos do vivo só tinham significado se mostrassem uma visão sincrética da figura total. Harry Thubron, por algum tempo, usou com sucesso um dispositivo destruidor que visava a uma compreensão total sincrética da figura, e quando isso se perdia o exercício também perdia a sua significação. Ele cercava seus alunos de diversos modelos que se moviam em todo sentido entre os alunos em uma espécie de dança contínua. Duma forma muito parecida com aquela que Merce Cuningham usava para manipular seus dançarinos, cada modelo tinha um repertório diferente de movimentos entre os quais se podia escolher, de maneira que houvesse um perpétuo contraponto entre o ritmo de seus corpos. A certa altura, Thubron exortava os alunos a apanharem as instantâneas posturas dos modelos em uma única linha ininterrupta e a continuarem a superpor essas linhas até que conseguissem fazer surgir uma nova visão. Como nas composições de Picasso, os desenhos mais inspirados se fundiam em novos todos que assumiam a vida de seres humanos. Enquanto fosse possível manter a tensão, o exercício permanecia uma busca firme de uma nova visão, quer os contornos discordantes se amalgamassem ou não em um novo todo. Cedo, porém, isso também degenerou em um artifício para fazer contexturas que possuíssem uma falsa vivacidade. É por essa razão que acho que qualquer traço de destruição ou distorção deliberada deve ser eliminado do ensino da Arte. Tudo o que importa é que se chegue a um todo sincrético que possa sobreviver à desintegração, à distorção ou à transformação de detalhe. O aluno deve ser ensinado a acreditar em sua visão, da mesma forma que deve também ser ensinado que o conteúdo pode ser conservado mesmo em uma transformação formal. Ambas as crenças vão de encontro ao formalismo abstrato que se encontra no atual ensino de Arte (ilustração 10).

É um triste sinal de nossos tempos que objetos feitos por homens e que já se podem considerar mortos tenham mais possibilidade de emocionar os estudantes, produzir idéias e temas que sejam bastante fortes para persistir através de uma série de transformações do que os feitos por outros seres humanos. Harry Thubron despachou seus alunos numa busca de interessantes partes componentes de máquinas. Primeiro, eles tinham que fazer desenhos sem sentido para depois escolher os detalhes mais significativos e estudá-los em uma série de diagramas desenhados com liberdade rítmica. Esses desenhos diagramáticos eram ainda transformados em desenhos a pinceladas livres que iam de encontro à geometria metálica das originais formas de máquinas, mas, mesmo assim, conservavam a sua essência. No final, tudo isso voltava a ser feito em três dimensões, desta vez em madeira. Os elementos gráficos eram transformados em componentes que se interligavam estreitamente como nas máquinas originais e — o que era mais importante — como membros e órgãos de um corpo humano. Como Thubron observava, com certa ironia, essa escultura de máquinas parecia mais orgânica do que os costumeiros desenhos rígidos e mortos de coisas vivas. Contudo, a despeito desse sucesso, ainda persistia entre os estudantes uma falta de convicção sobre o acerto das transformações e a função das idéias subjacentes. A presunção era, naturalmente, de que os alunos teriam certamente mais interesse em partes de máquinas do que em acadêmicos desenhos de coisas vivas e, ainda mais, que tal interesse seria bastante forte para sobreviver à transformação do desenho morto original em uma linguagem de sinais pintados e à sua retransformação para três dimensões com o uso de um veículo totalmente diferente — a madeira em lugar do metal. Os estudantes devem ser conservados intelectualmente conscientes de sua força de, por meio de tal transformação drástica, conseguir chegar a uma idéia sem mácula e até mesmo fortificada. É preciso que se recorra ao intelecto como um poderoso auxiliar da espontaneidade, e esse é o ponto essencial que nunca devemos perder de vista. As naturezas-mortas consistiam antes em frutas, caça e outros objetos orgânicos, e ficamos a imaginar se as máquinas não se prestariam mais ao caso, ou, ainda melhor, os objetos que os próprios alunos tivessem fabricado que, assim, pertenceriam a eles mesmos, e que poderiam então estar certos de seu envolvimento emocional.

A fabricação de moldes e a visão plana que isso incentiva seriam dessa forma suficientemente equilibradas por tal interesse. Jon Thompson, que sucedeu a Thubron como professor no Lancaster College, fez que seus alunos elaborassem cubos de papel para cobrirem com moldes que os disfarçassem, de maneira que sua forma ficasse parcialmente obliterada. Agrupando-os depois todos juntos, esses cubos formavam modelos chocantes e quando os alunos pintavam tal natureza-morta os cubos parcialmente obliterados se projetavam em três dimensões aqui e ali, e criavam um espaço ambíguo estranhamente animado. Era óbvio que o interesse original na realidade que surgira com a feitura dos cubos era bastante forte para sobreviver à transformação num modelo plano.

Pessoalmente, sempre preferi enfrentar o desafio intelectual contido nesses problemas por meio de um ataque direto. Eu começava por explicar aos meus alunos a necessidade de encontrar um tema que pudesse sobreviver a qualquer distorção formal, transformação, translação para outros veículos. Eles tinham que começar com qualquer tema que julgassem significativo (o que, na verdade, raramente acontecia), para depois sujeitá-lo a uma série de transformações a que eu chamava de exercícios para "provocar e preocupar". A expressão "caderno de esboços" tem um sentido errado apenas porque no século XIX ele tinha uma função semelhante, que era a de colher motivos que tivessem importância para a imaginação do pintor. As nossas buscas de hoje de imagens significativas ou temas interessantes é muito desesperada e séria para ser praticada da forma pachorrenta e tranqüila dos artistas do passado. A imagem escolhida é apenas o ponto de partida. Se a perdermos no meio do caminho, isso poderá provar que ela não era bastante forte para ser tratada da maneira por que fora. Qualquer nova imagem que surja poderá servir como um novo ponto de partida, e minha experiência mostra que a persistência compensa. As transformações podem ser muito extremadas. Por sugestão minha, um dos meus alunos, David Barton, procurou palavras que pudessem não apenas descrever a imagem que flutuava em sua mente, mas também servir como um poderoso tema verbal autônomo. Ele sentia que se estava saindo extremamente bem e que as palavras que lhe ocorriam eram todas bastante poderosas e nunca poderiam ser igualadas em força por qualquer molde visual entrevisto por ele, só que, agora, o desafio se tinha tornado realmente sério. Desenvolveu então uma série de desenhos que se relacionavam em crescendo ao tema eterno do "deus moribundo" (ilustração 3). Discutirei os motivos do "deus moribundo" nos últimos capítulos como representações externas do processo criador íntimo. Essa espécie de tema soa como se fosse literária, o que na verdade era, no caso desse aluno em particular. O que importa, no entanto, em todos esses exemplos, é o uso do intelecto para desafiar, assistir e controlar a feitura da imagem espontânea. Os alunos se atribuíram tarefas que não podiam ser solucionadas por uma pura análise intelectual, o que era, mais uma vez, um caso do intelecto obstruindo suas próprias vias de funcionamento, sem que tivesse havido qualquer interrupção.

A maior necessidade de controle intelectual está na maneira de tratar as cores. A maior parte dos artistas e professores de Arte considera a cor como algo que deva ser deixado inteiramente à intuição espontânea ou a um inato sentimento de colorido que não pode ser ensinado intelectualmente. Pior ainda, o ensino da Arte muitas vezes começa com um treinamento de desenho e só introduz a cor num estágio posterior para passar do desenho para a pintura propriamente dita, uma tentativa que nunca pode ser bem sucedida. É coisa sabida que a cor tem sua própria carga emocional. Na arte esquizofrênica, a alegria das cores é muitas vezes contrariada pela agonia do desenho. Essa razão em si é bastante admissível para separar a cor e a forma, sem tentar uma cisão esquizóide das sensibilidades. A forma não pode deixar de afetar a cor, e *vice versa.* A cor de certo ponto pode mudar se o seu tamanho for aumentado ou reduzido, e quanto mais se aproximar de um simples pontinho, tanto mais tendência terá a parecer negra, e se for aumentada tende a se tornar mais saturada, uma coisa que todo decorador de interiores sabe bem, para sua infelicidade. Quando ele escolhe uma cor de um mostruário reduzido, ela poderá parecer-lhe sutil e bastante tranqüila, mas quando aquela mesma cor for aplicada a uma parede inteira assume uma intensidade perturbadora, o que é outra razão por que os arquitetos evitam o uso de cores, a despeito do poder singular que elas têm para criar e modular o espaço, o que nos traz ao ponto principal. A cor parece ser impossível de se sujeitar aos ditames do intelecto. Uma combinação de cores em um caderno de esboços terá que ser modificada de alguma forma para ter o mesmo efeito em uma composição maior, porém será que isso não representa um desafio normal para uma prática de arte espontânea, mas também disciplinada? A maioria dos artistas simplesmente ignora a extrema instabilidade das cores, por serem elas infensas a um trato intelectual. Por exemplo, as cores de um quadro sofrerão mudanças de acordo com a luz cambiante do dia e no crepúsculo o equilíbrio delas se torna completamente transtornado devido ao efeito de Purkinje, que aumenta a intensidade do azul à custa das outras tonalidades. Um bom quadro agüentará bem êsse teste de instabilidade e, sendo assim, por que se preocupar em conseguir um controle intelectual completo? Isso é preguiça de pensar. Nosso derrotismo intelectual nos torna quase cegos às cores, uma coisa que pode ser facilmente demonstrada. Em dissertações sobre cores devemos sempre protestar veementemente contra o uso de *slides* coloridos para ilustrar grandes pinturas feitas

com pigmentos opacos. Os *slides* e as transparências só conseguem aproximar-se das pinturas de vitrais que também são transparentes no original. A cor nos vitrais e nos *slides* tem aparência inteiramente diferente das cores provenientes de pigmentos opacos, e é por isso que os artistas de vitrais se enganam seriamente quando procuram transportar para o vidro os esboços coloridos que fizeram no papel. O azul, por exemplo, avança no vitral, ao passo que recua no pigmento, mas, o que é muito mais importante, a interação de cores (contraste simultâneo de cores) é muito exagerada na transição de pigmento para a transparência. Isso muda inteiramente a aparência das cores, e essa aparência é tudo o que importa na arte. Seria tolice dizer que uma cor só "parece" diferente quando seu tamanho é aumentado ou reduzido; ela "é" diferente. Igualmente, a interação de cores, onde a superposição de cores diversas induz a mudanças mútuas na sua aparência, produz uma mudança real e não ilusória. As cores induzidas não diferem de forma alguma das cores que retêm seus valores originais como pigmentos. Josef Albers devotou toda a sua existência, e com razão, à exploração das cores induzidas. Ele mantém certa medida de controle grandemente devido à renúncia de misturas dos pigmentos que aplica geralmente diretamente das bisnagas. Uma longa familiaridade com certo pigmento nos permite, pelo menos, ver a sua enorme instabilidade, devido à interação com outras cores. A complexidade dessa interação deve ser intelectualmente controlada até o limite do possível. É inteiramente inútil em comparação, como faz a maior parte dos livros sobre cores, dedicar atenção demasiada à consonância ou dissonância entre duas ou três cores. Qualquer interação conseguida, por mais precisa que seja, perde o seu equilíbrio logo que se acrescenta outra cor. O aluno que se dedicar ao estudo de consonâncias e dissonâncias se recusará a prosseguir e irá presenciar essa disciplina cruamente aprendida ser perturbada por complicações adicionais. Ele se tornará então cego à interação de cores. A diferença entre consonâncias e dissonâncias em cores se tornou sem sentido na pintura moderna e também na música moderna. Essa última evita as consonâncias e explora as tensões entre as dissonâncias, o que é, mais ou menos, o que acontece com a pintura moderna.

Existe, naturalmente, uma tênue base fisiológica para separar certos acordes e combinações de cores como consoantes. Os harmônicos desempenham certa parte na consonância musical, e na pintura os retentores da cor na retina reagem às cores complementares de uma maneira particular. Quando justapostos, têm a tendência de tremeluzir e ofuscar, e as imagens posteriores se inclinam para as cores complementares, o que também acontece com a interação de côres. Por exemplo, um quadrado cinza em uma área verde será (parecerá) como um vermelho complementar e assim por diante, mas é difícil compreender por que os livros sobre cores as consideram como consonâncias somente devido a isso. Pela tendência a se "complementarem" umas às outras, elas se inclinam mais a se mostrarem maçantes quando em estreita superposição.

Algumas cores são, indubitavelmente, sentidas como mais consoantes do que outras, mas esse sentimento está sujeito às mudanças de gosto. Na minha juventude, durante a Primeira Grande Guerra, e imediatamente depois, o vermelho e o azul eram rejeitados como incompatíveis. Sem muito aviso prévio, os fabricantes de vestidos da França impuseram a combinação tricolor vermelho-azul-branco ao gosto popular, e isso durou bastante tempo. Até há pouco tempo atrás a combinação de laranja com vermelho era considerada como falta de gosto, pois se parecia com as cores de pastas dentifrícias; mas, nos dias de hoje, já temos todas elas em demasia. Quando trabalhei como encarregado de côres na indústria de tecidos, o azul e o verde eram tidos como algo parecido com cores de paisagens, mas hoje já isso foi superado. É assim que as dissonâncias se transformam constantemente em consonâncias. O mesmo acontece com a história das consonâncias na música. Já mencionei que, de acordo com Schoenberg, as novas consonâncias começam a existir como combinações "acidentais", para mais tarde serem tomadas como dissonâncias que ainda têm que ser explicadas por uma adequada preparação e resolução, até que no fim possam manter-se sós e sem tensões internas. Isso significa que elas se tornaram, afinal, plenamente consoantes. A verdadeira diferença entre consonância e dissonância é a sua relativa qualidade dinâmica e estática. As ásperas combinações dissonantes têm que ser justificadas com o acréscimo de matéria. Elas são dinâmicas, portanto, e seguem em frente para uma justificação. As consonâncias são estáticas e auto-suficientes. Seria melhor falarmos de combinações de côres estáticas e dinâmicas, pois isso mostraria o problema intelectual em questão. As cores complementares agem como consonâncias porque são auto-suficientes e se separam das outras cores, mas seria errado chamá-las, apenas por tais razões, mais belas do que as combinações de cores mais dinâmicas e inquietas. A pintura moderna prefere o dinamismo do mesmo modo que prefere a cor dissonante, numa forma muito parecida com aquela em que a música moderna rejeita as consonâncias.

O conceito mais generalizado de interação de cores (ou "indução" de cores, como prefiro chamar) compreende o uso estático e dinâmico das cores dentro de uma esfera mais ampla e que também inclui uma afinidade muito importante entre forma e cor, uma coisa que é geralmente esquecida quando escrevem sobre cor, até mesmo por Josef Albers que, como artista, conhecia muito bem o problema. Aliás, esse esquecimento é muito mais surpreendente porque a afinidade entre forma e cor se presta, naturalmente, a uma precisa formulação intelectual.

Falando de modo geral, uma composição forte inibe a evidência mútua das superfícies coloridas (contraste simultâneo da cor, interação da cor) e em contraposição essa evidência mútua tende a enfraquecer a forma e os contrastes tonais, a afinidade entre a figura e o fundo e as ilusões de profundidade, fruto da perspectiva. A forma e a cor pertencem a diferentes níveis de experiência estética. Como Gombrich mostrou, a experiência de cores estimula níveis mais profundos do espírito. Isso é demonstrado pelas experiências com mescalina,* sob cuja influência os contornos nítidos dos objetos se tornam incertos e prestes a se misturarem livremente sem levarem em consideração as aparências formais. Por outro lado, as cores sobressaem muito mais, com tendências a se destacarem dos objetos sólidos e assumem uma existência independente e própria.

A forma é inteiramente mais racional. No ensino do desenho, o contrôle do traço é mais acessível à influência intelectual. De acordo com o clima mais intelectual que se encontra hoje nas escolas de Arte, ensina-se algum controle intelectual da cor, mas não se tenta qualquer estudo sistemático do conflito fundamental entre forma e cor, uma coisa que é em grande parte devida à escassez de bons livros sobre o uso de cores pelos artistas. Há, por exemplo, uma larga brecha intelectual entre o trabalho prático de J. Albers e os seus escritos teóricos sobre cor. Seu magnífico livro sobre interação da cor tornou-se rapidamente uma obra-padrão; no entanto ele mal menciona o quanto a interação de cores depende de uma fraqueza relativa da forma, embora a sua própria pintura seja talvez o melhor exemplo dessa lei. O trabalho de sua vida mais madura é dedicado ao *Homage to the Square*, no qual ele fez experiências com um simples desenho constantemente repetido onde os quadrados maiores contêm quadrados menores que vão decrescendo em tamanho. A forma mais fraca que se pode colocar em um quadrado é outro quadrado menor, pois ele serve de eco para o contorno mais forte do quadrado maior. Igualmente fraco é um círculo dentro de outro círculo maior, como está em moda nos quadros que imitam "alvos" de tiro. Devido à fraqueza extrema de tais desenhos, a interação de cores sobressai muito. Foi em seu *Homage to the Square* que Albers primeiramente pensou (Figura 10) que estava realmente rendendo homenagem a um desenho particularmente forte e simples. Foi somente aos poucos que ele começou a perceber que se havia dedicado ao estudo da cor e não ao da forma. Descobriu que uma forte interação de côres pode criar a sua própria ilusão espacial. Seus três quadrados superpostos representavam ora um longo corredor que levava à profundidade, ora um telescópio que se projetava para o espectador. Não havia regra intelectual que pudesse prever os exatos efeitos espaciais das diversas combinações de cores, e foi essa, talvez, a razão por que Albers em seu livro não fez comentários sobre os seus trabalhos, embora eles fossem a melhor documentação possível sobre a afinidade entre cores fortes e formas extremamente fracas.

---

* Produto extraído do mescal, planta usada pelos índios mexicanos e semelhante ao agave. (N. do T.)

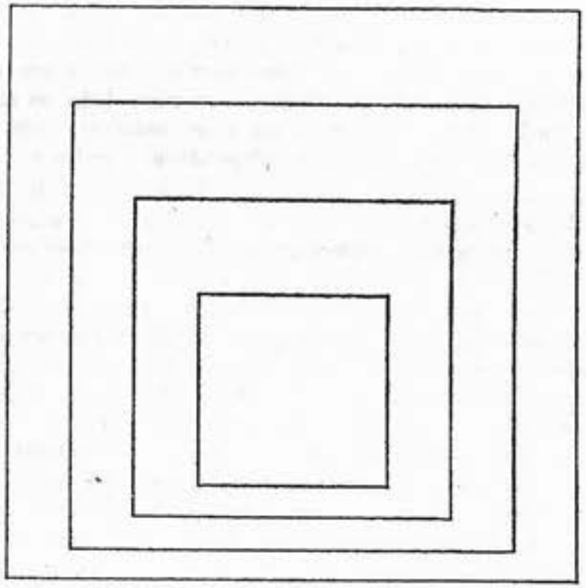


Figura 10. Diagrama de uma variante de **Homage to the Square**, de Josef Albers. De todas as formas que se podem colocar dentro de um quadrado, a mais fraca é outra forma paralela; e, assim sendo, a interação de cores atinge o máximo. Igualmente, a mais fraca forma num círculo é outro círculo; daí, a alta interação de cores nos quadros de «alvos».

O pintor inglês Patrick Heron proclamou uma vez em conversa que seu trabalho era inteiramente dedicado à cor e que ele havia, portanto, "abolido" a "linha" bem como a relação entre "figura e fundo". Uma forma forte tende sempre a sobressair como figura contra um fundo indistinto. Quanto mais forte for o efeito da figura, tanto mais fraca será a interação de cores entre figura e fundo. Pela mesma razão, uma forte ilusão de espaço criada pela perspectiva e outros meios formais, tais como umas formas sobre as outras, também diminuirá a interação de cores dentro do quadro. O assunto do quadro também desempenha a sua parte. Se o interesse nesse assunto nos levar a focalizar certa forma com maior intensidade, essa forma, embora objetivamente fraca em sua estrutura formal, também se separará do resto do quadro e assim a sua cor se tornará isolada. Tudo isso pode ser lido em livros sobre Psicologia experimental, mas raramente chega a ser mencionado nos livros sobre o uso estético da cor, ou talvez até mesmo nunca o seja, e ficamos a pensar por quê.

Quando Chevreuil, no princípio do século XIX, tornou os artistas familiarizados com a indução de cores, ele não tocou diretamente no problema de cor e forma. A experiência que demonstrava mais claramente a interação era colocar um pequeno quadrado cinza em um amplo fundo de cor. Num fundo verde, o quadrado se tornava distintamente avermelhado e, obviamente, quanto mais saturado fosse o fundo verde, tanto mais forte se tornava o vermelho induzido no quadrado. Poucos anos depois, observou-se o mais paradoxal dos fenômenos. Quando se colocava uma folha de papel meio transparente sobre toda a área, a saturação do fundo verde se tornava, naturalmente, muito diminuída. Seria de esperar que a indução de cor no cinza também se reduziria na mesma extensão, isto é, o vermelho induzido do quadrado cinza também se tornaria mais pálido. No entanto, foi exatamente o oposto que aconteceu, pois a vermelhidão do quadrado cinza se tornou mais acentuada. Muitos anos se passaram até que o grande Helmholtz descobrisse a banal explicação do paradoxo. O papel fino transparente tornava o contôrno do cinza mais indistinto, e esse enfraquecimento de sua forma aumentava a interação da cor. Dificilmente se poderia imaginar uma documentação mais decisiva para a importância capital do traço e da forma. Um mero enfraquecimento relativo do traço era suficiente para compensar — e, na verdade, mais do que compensar — a grande perda na saturação das cores. Rothko, com uma cuidadosa mistura em suas plaquetas de cores, aumentava grandemente o seu poder de mutuamente interagir e fazer sobressair umas às outras, mas duvido se ele teria plena consciência do que estava fazendo. Como em todas as afinidades entre forma e cor, sempre pode acontecer também o efeito contrário. As fortes interações de cores tendem a fazer que os contornos nítidos se tornem mais difusos do que na realidade o são, pois nivela por baixo as diferenças de tonalidade. Os *slides* coloridos de quadros famosos mostram uma exagerada interação de cores, fazendo que as formas familiares muitas vezes pareçam curiosamente esmaecidas ou obscurecidas, mas mesmo assim ninguém se opõe aos efeitos enganadores conseguidos com o uso de *slides* coloridos para ilustrar conferências sobre arte, uma aceitação tácita que tende a desmoralizar nossa já fraca sensibilidade à cor.

O brilho excessivo das transparências coloridas também nos ensina outra lição. A interação superlativa não é uma virtude em si. Ela deve-se colocar contra a força igual da forma e do espaço. A arte dos vitrais não se tornou mais fácil com a eliminação dos pesados contornos de chumbo dos painéis medievais. Se os painéis de vidro forem emendados diretamente, como já se pode fazer com os adesivos modernos, a composição linear tem que ser extremamente forte para conter e inibir as cores, um exemplo que se encontra nos desenhos de vitrais de Chagall. Os pesados contornos do vidro antigo representavam uma ajuda imensa para fazer sobressair a beleza das cores transparentes. Com o uso de pigmentos, poderemos ser levados a aumentar a interação de cor a qualquer preço, mas temos que fugir a isso quando se trata de vitrais, e até mesmo fazer o contrário com o favorecimento de traços e de composições fortes. Estou convencido de que a beleza do vidro medieval pouco tem a ver com as receitas perdidas para o fabrico de vidro colorido e muito mais com a força dos contornos de chumbo que se introduziam e aprisionavam as cores transparentes.

Devemos compreender que no conflito entre a cor forte e a forma forte ambos os adversários crescem em estatura e força, quando confrontados. Patrick Heron começou, como Albers ou Rothko, com o uso das formas mais fracas possíveis, tais como círculos insubstanciais e quadrângulos inseguramente suspensos contra um fundo mais uniforme. A falta de profundidade espacial sugeria um sentimento místico oceânico de uma existência individual perdida no universo. A aniquilação do espaço mostrava um nível de experiência semelhante a sonho, no qual os nossos conceitos de bom senso sobre espaço e tempo ficam sem significação. Desde então Heron, com muita razão, fortaleceu suas formas e tornou mais rígido o seu espaço pictórico. Constatam-se fortes superposições, e o plano do quadro fica dissecado em níveis definidos de profundidade, e assim o seu colorido sai ganhando em força e decisão.

A qualidade incisiva da forma, como a comparativa agudeza de seu contorno, ou sua forma sugestiva, ou o conflito ou paralelismo entre formas superpostas ou justapostas, e assim por diante, podem ser resumidas como qualidades de uma "boa" *gestalt*. Podemos, portanto, resumir que a interação de cores entre a figura e o fundo se situa em proporção inversa à boa *gestalt* da figura. Assim também, como Albers demonstrou implicitamente em seus últimos trabalhos, a ambigüidade de uma figura fraca em um fundo forte aumenta imensamente a interação da cor. A Psicologia Gestaltista, sem precisar da ajuda da descoberta de Helmholtz, declarou independentemente que a interação da cor aumenta com os limites de uma boa *gestalt* e é inibida fora dessas fronteiras. Mais uma vez, não encontramos esta lei tão simples mencionada nos escritos estéticos sobre cor.

A inibição da cor na pintura tem o mesmo papel que o bom contraponto tem na música (polifônica). Também aí existe conflito entre cor e forma. Já vimos como a audição "vertical" de harmonia funde as notas simples em um acorde que possui cor (tonalidade) consonante ou dissonante. Os mesmos tons são também encaixados "horizontalmente" dentro das melódicas linhas coerentes do contraponto. Na polifonia, as "linhas" melódicas se alimentam das "cores" (harmônicas) e *vice versa*. O compositor instintivamente enfraquece a cor dissonante (harmônica) de certa nota encaixando-a em uma tessitura polifônica mais forte. A preparação e a subseqüente resolução de um tom dissonante é um artifício enfraquecedor dessa espécie. Para falar de outra maneira: até onde uma nota musical é encaixada em uma límpida "linha" melódica não se lhe permite que se funda em "cor" de tonalidade harmônica; em contraposição, um forte acorde pode fundir provisoriamente as partes soltas da polifonia em cheios tons coloridos de forma tal que as linhas melódicas separadas desapareçam por completo. Já afirmei que o ouvido constantemente oscila entre a fusão harmônica e a separação polifônica das linhas melódicas, um conflito entre "forma" e "cor" que pertence à essência da vida da música. Uma peça harmônica muito deliciosa logo perderá o seu impacto se não for colocada contra uma dura estrutura polifônica.

O conflito entre forma e cor tem o mesmo papel na pintura. As formas fortes e o espaço inibem a interação de cores, enquanto a forte interação de cores oblitera a forma e o espaço. Esse conflito benéfico deveria caber na percepção intelectual do aluno. Uma interação muito estridente entre cores tem que ser contraposta pela criação de forma e espaço fortemente inibidores. A interação um tanto óbvia entre complementos ou quase-complementos é um convite à inibição. Por exemplo, o agrupamento de complementos aumenta a interação de cores de uma forma muito local. Os complementos se entrelaçarão firmemente e, como um casal de namorados escondidos, se recusam a tomar conhecimento de tudo que os cerca. Para que uma cor local sobressaia é preciso haver a contribuição de uma total interação de cores. Para surpresa do aluno que reuniu todos os complementos que podia, o efeito final se mostra um tanto apagado. Geralmente, é sempre melhor separar os complementos ou os quase-complementos. Albers freqüentemente colocava entre tais cores uma faixa de separação de uma cor neutra cinza ou castanha. Cada cor saturada lutará pela alma da cor neutra, procurando manchá-la com a sua interação específica. Se focalizarmos primeiro uma cor e depois outra, a cor induzida na faixa neutra também mudará.

Van Gogh não confiava no choque aberto entre cores complementares e quase-complementares, como um céu azul-violeta contra campos de um amarelo quente. Preocupava-se muito mais em separá-los uns dos outros para assim aumentar a tensão espetacular entre eles. Harry Thubron gostava de dizer que os imitadores de Van Gogh apenas corriam atrás de seus céus azuis e campos amarelos, mas se esqueciam das cores mais sutis nas cercas, nos caminhos, nas casas e outras que separavam os céus e os campos, paradoxalmente aumentando a pressão dinâmica mútua.

Van Gogh era um mestre absoluto em isolar e aprisionar cores muito fortes. Havia ocasiões em que ele colocava as cores mais ativas nos contornos. De todas as superfícies, a estreita fita de um contorno é talvez a mais restrita prisão em que uma cor pode ser contida. Dificilmente consentiremos em tratar uma linha como se fosse uma superfície. Em seu quadro *Girassóis*, na Galeria Nacional de Londres, Van Gogh não aumenta a interação das cores colocando os amarelos sujos das flores contra um fundo complementar de um violeta-azulado. A verdade é que o fundo é um amarelo verde um tanto não-saturado que não consegue dar realce às flores. Contudo, a ajuda se encontra bem perto. O violeta-azulado que está faltando pode ser encontrado escondido nos contornos do tampo da mesa e do jarro. Aprisionado ali, ele transmite um áspero resplendor ao fundo verde e lhe proporciona a margem necessária para que as flores sobressaiam.

Se tentarmos inibir as cores aprisionando-as, isso terá como resultado, geralmente, sua difusão ainda maior. Certa vez, observei um fenômeno que aponta nessa direção. Um aluno pintou uma série de formas alongadas em laranja e que se moviam através de um fundo de um azul ultramarino quase-complementar, e essa veemente interação de cores teve como conseqüência umas grossas bordas de azul-claro em volta das formas alaranjadas, bordas essas que pertenciam ao complementar exato, um azul-turquesa ligeiramente mais claro do que o fundo. No entanto, onde os alongamentos em volta das formas gotejantes se torciam numa curva mais incisiva — geralmente quando em oposição a uma gota vizinha — as bordas de cor turquesa se transformavam num *mauve* definido muito próximo da tonalidade que aparece entre laranja e azul no círculo de cores. Será que o *mauve* era devido mais à difusão da cor do que à interação? Será que a volta súbita do alongamento "aprisionava" a cor dentro dela e assim impedia a interação, induzindo um espalhamento das duas cores?

O "espalhamento" de uma cor aprisionada é parte de um fenômeno mais geral que é tão pouco compreendido como o mútuo realce da cor. O efeito de espalhamento é o oposto exato da interação das cores; eleva a diferença entre duas cores e as empurra para as complementares. Em nosso exemplo, o verde do fundo não transformou o quadrado cinza central em esverdeado (isso seria um efeito de "espalhamento"), e sim num avermelhado complementar. O efeito de espalhamento pertence com muita propriedade a cores aprisionadas e contidas que não consigam interagir. Gombrich em *Art and Illusion* reproduz os exemplos clássicos de efeito de espalhamento. Se olharmos com mais atenção, reconheceremos que todos eles contêm padrões lineares em lugar de superfícies amplas. Temos, por exemplo, uma linha que se introduz sinuosamente através de um fundo uniformemente azul. Na medida em que a linha muda de preto para branco e depois para vermelho, o fundo por baixo dela se transforma de um acinzentado em um azul luminoso e finalmente em um *mauve*. Esse efeito de espalhamento é devido ao confinamento (inibição) da interação da cor por um dispositivo linear (de composição) que, como tal, se torna uma parte de um fenômeno mais geral de inibição de cor, que até aqui tem merecido pouca atenção da parte dos artistas. Em última análise, trata-se de um aspecto do conflito básico entre a forma e a cor. Se uma cor for inibida por uma forte composição (traço, tonalidade, contraste etc.), ela tenderá a se espalhar. Em lugar de realçar o contraste de cor, como na interação de cores, ela manchará qualquer área que se adapte à sua própria tonalidade. O espalhamento parece ter capacidade para afetar uma área mais ampla do que a geralmente afetada pela interação, como se uma cor que conseguisse escapar de sua prisão tivesse força para se espalhar por quase todo o fundo da pintura, contida somente pela ação oposta da interação da cor. Os pintores ingleses Maurice Agis e Peter Jones construíram uma estrutura arquitetônica composta de painéis coloridos e bastões, e isso fazia parte de seus estudos sobre cores no espaço, uma coisa que os arquitetos profissionais têm procurado evitar até aqui. Esses artistas explicaram o uso dos bastões de uma maneira um tanto formal. Precisam deles se projetando dos painéis como uma extensão lógica de sua linguagem formal. Da mesma forma que a pintura tem necessidade de linhas bem como de superfícies bidimensionais, assim também as suas construções espaciais necessitam de bastões além dos painéis. É notável a influência dos bastões coloridos, pois eles demonstram de uma forma espetacular o efeito de espalhamento das cores aprisionadas. Parece que sai deles uma película invisível de cores livremente suspensas na frente dos painéis.

Bridget Riley fez experiências acrescentando cores às suas ofuscantes pinturas ópticas. Em um desses estudos, faixas alternadas de laranja e azul gradativamente se contraem em direção a uma área crítica em que as superfícies se encolhem até finas linhas e assumem um efeito deslumbrante. Ela comentou que seria difícil julgar qual das duas cores, laranja ou azul, era de tonalidade mais profunda, pois era isso o que acontecia na área das faixas mais largas. A veemente interação de cores entre essas faixas feitas com cores complementares de tonalidades quase iguais não permitia que o espectador fizesse uma comparação adequada, mas na área crítica em que a superfície se contraía em linhas finas e deslumbrantes se tornava bastante claro que o laranja era, na verdade, mais escuro do que o azul. A forma linear das superfícies coloridas havia destruído a interação de cores que fora substituída por um efeito de "espalhamento". O laranja e o azul tendiam a se espalhar um dentro do outro, formando uma mistura verde. De acordo com a teoria aqui exposta, esse espalhamento é somente outro caso particular de aprisionamento (confinação, inibição) de cores. A falta de uma interação de cores tornou possível ver que o laranja era muito mais escuro do que o azul, uma demonstração um tanto clara do fato paradoxal de que a inibição de cores tem como resultado o espalhamento e isolamento (no que diz respeito à interação de cores) ao mesmo tempo. Os pontos cintilantes de Seurat são outro exemplo de um espalhamento excessivo e também de um isolamento extremo. Sem contar com a linha, não há prisão mais eficaz para a cor do que o ponto, se não considerarmos formas mais complexas que chamam a nossa atenção devido apenas aos seus interesses formais, intelectuais e emocionais.

Eu já disse que ainda não se fez qualquer tentativa deliberada para explorar o conflito fundamental entre forma e cor na pintura, se não contarmos com as tentativas extremas, como as que foram empreendidas por Albers e Heron, para eliminar os conflitos entre forma e côr de uma vez por todas. A interação de cores é sempre tão forte, de qualquer maneira, que precisa ser contrabalançada por uma inibição judiciosa. Até mesmo as formas puramente gráficas (incolores) interagem dinâmicamente, embora isso possa ser menos evidente. Já falei das distorções de uma boa caricatura que, de alguma forma, se interagem e equilibram mutuamente. As formas geométricas não-destorcidas demonstram a mesma interação se apenas nos mostrarmos bastante sensíveis. Se colocarmos um círculo em um canto de um quadro e depois colocarmos um quadrado no outro canto, este último logo terá modificado a forma do círculo que, já então, não apenas parecerá diferente, pois ele *será* diferente. A interação de cores é talvez ainda mais violenta. Uma nova mancha de cor num canto agirá diretamente em todo o plano pictórico e afetará qualquer outra cor dentro de todo o campo. Os exercícios com cores deveriam manipular todo o campo de cores em lugar de se preocuparem com cores singulares acrescidas uma de cada vez. É aqui que a música pode ensinar o caminho. Por meio da serialização de elementos musicais, ela pode manipular a distribuição desses elementos em toda uma série (campo).

Em um curso experimental para professores de Arte fiz tentativas com a "serialização" de cores. Fui tentado a isso porque me havia convencido de que a relação entre a estrutura da cor musical e a da cor visual era mais profunda do que a referência costumeira à identidade sinestética de nosso sentido de impressões, assim como a afirmação vaga de que o som de uma trombeta é "vermelho". Não, existe uma profunda identidade estrutural que podemos formular por uma precisa proporção matemática na afinidade entre forma e cor. A serialização da música pode ser interpretada de muitas maneiras. A harmonia clássica se baseava em uma afinidade linear entre as teclas "singulares". A música atonal estabelece um equilíbrio entre "todos" os elementos de uma série, tal como os doze semitons da escala cromática. Uma relação linear de um por um entre as teclas é substituída pela interação dentro de um campo total que estabelece ligações entrecruzadas entre todos os seus elementos. Um compositor tem que pensar em termos das séries totais e não em termos das relações lineares entre os elementos singulares. Sendo assim, o conceito de dissonância e de consonância, que se baseia na relação entre as notas simples (por exemplo, uma quinta é uma consonância, ao passo que uma sétima não o é etc.), já perdeu a sua validez. Dessa forma, a serialização agrupa os sons dissonantes que um compositor geralmente não combinaria, mas sendo justificados como elementos dentro do campo total das séries, eles soarão certo no final.

Surpreendentemente, a serialização de cores feita por nossos alunos chegou aos mesmos resultados. Por mais arbitrárias, e até mesmo desagradáveis, que fossem as cores escolhidas, em termos de consonância ou dissonância tradicionais, elas pareciam certas quando distribuídas por um campo de acordo com o rigor de uma série matemática (numérica). De certa maneira, Albers serializou uma limitada escala de cores já feita nas infindáveis permutas de sua *Homage to the Square*. Essas permutas parecem perdidas se não forem exibidas juntas, pois perdem muito de sua significação quando vistas isoladamente. Isso poderia provar que o seu efeito tem por fim demonstrar a serialização subjacente. Nas minhas experiências, os alunos começaram a preencher desenhos de tabuleiros de xadrez de acordo com permutas de uma curta série de cores (1-8, mais tarde somente 1-4) (Figura 11). Não constituiu um resultado muito satisfatório o fato desses tabuleiros fazerem quase todas as cores terem

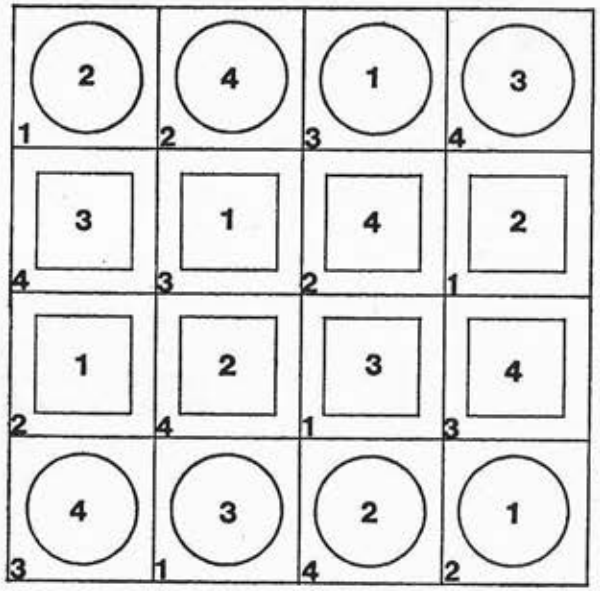


Figura 11. Diagrama de serialização de cores. Digamos que os números representem: 1, verde; 2, castanho; 3, vermelho; 4, azul (todos de tonalidades aproximadas). Na música a serialização serve para produzir um «campo» em que uma série de elementos possa ser arranjada em permutas seriadas, sem afetar a identidade do campo. Também as cores não devem ser relacionadas uma para uma em afinidades de consonâncias e dissonâncias, e sim como componentes de um campo total. A menor modificação na distribuição desequilibrará as cores. A substituição de círculos por quadrados aumentará em muito a interação.

aparência agradável, uma vez que, como na arte óptica, a serialização poderia ser facilmente degradada para um tipo comercial de agradável desenho para tecidos e deixaria de ser um estudo nos campos totais da cor. Infelizmente, qualquer exercício pode ser despido de sua importância. Os elementos de série são representados por números e se eles ficarem sendo símbolos vazios isso poderá ser perigoso e levar a uma inócua luta com números que nada tem a ver com as necessidades artísticas. Acontece, porém, que nem sempre os números são tão desprovidos de sentido como nesse caso. A criança, durante a idade do sincretismo (antes de completar sete ou oito anos), trata os números como realidades. Os símbolos matemáticos podem geralmente conservar o mesmo elo misterioso com a realidade em um nível mais alto. Os físicos, por exemplo, manipulam números conforme suas próprias leis, puramente matemáticas, e ainda assim, no fim, eles podem relacionar-se diretamente com a realidade e fornecer ao mundo físico uma nova explicação, e o mesmo pode acontecer com os números na arte. Kenneth Martin, um artista inglês construtivo que adora os números, afirmou-me certa vez que não era um matemático, mas que manipulava as relações numéricas da mesma forma que fazia com seus outros instrumentos assim como o pincel ou o buril. Se formos serializar as relações entre as cores, teremos que fazer a mesma coisa e usar os números como instrumentos para o controle da interação da cor através de todo um campo.

Um arranjo serializado de cores tem que servir de instrumento de precisão para o estudo da sua interação. Eu disse antes, por exemplo, que um quadrado era a forma mais fraca dentro de outro quadrado maior, enquanto um círculo dentro de um quadrado era a mais forte de todas. Embora isso seja a expressão da verdade, nem todo mundo a reconhece como tal devido à nossa obtusidade geral no que diz respeito às cores, mas se exibirmos um campo de cores serializado e combinarmos certo número de cores em diversos arranjos numéricos a nossa sensibilidade à interação da cor dentro do campo total se tornará muito mais aguçada. Vamos supor que fizemos uma série de pequenos quadrados dentro de quadrados maiores em um campo parecido com um tabuleiro de xadrez e os colorimos com quatro cores em uma série de permutas. A forte interação entre certas cores poderá produzir um efeito local deslumbrante em alguns pontos do tabuleiro. Se convertermos depois os pequenos quadrados em círculos do mesmo tamanho, o deslumbramento será muito reduzido devido à ação inibidora dos círculos dentro dos quadrados, e a razão por que reconhecemos isso tão prontamente é devida somente à perturbação do equilíbrio dentro do campo total. Se cobrirmos o resto do campo e compararmos somente as áreas isoladas onde primeiro ocorreu o deslumbramento, a mudança de padrão, de quadrado para circular, já não produzirá um efeito tão óbvio. O caso é que somente o equilíbrio devido à serialização por números faz sobressair essas pequenas diferenças na interação de cores, que de outra forma nos escaparia completamente. Os exercícios de serialização deveriam usar pequenas modificações que fossem progredindo gradativamente, passo a passo, pois de outra forma esses exercícios, como os exercícios básicos de outrora, poderão logo degenerar em artifícios para se conseguir padrões decorativos. Uma serialização acertadamente usada, pelo menos por enquanto, poderá permitir-nos um muito necessário controle intelectual de um campo colorido.

Está claro que até mesmo uma relação numérica equilibrada não pode solucionar o desequilíbrio intrínseco das cores. O amarelo nunca se tornará tão escuro quanto o violeta, o cinza será sempre mais sensível à interação do que as outras cores, e assim por diante. A lógica íntima da serialização pode resolver esses desequilíbrios naturais. Também na música, a introdução de temperamento igual perturba as relações físicas e fisiológicas entre os harmônicos e os tons da escala, mas mesmo assim deu resultado porque se conformava com os requisitos técnicos da arte musical. Schoenberg, a meu ver com muita razão, insiste em que o compositor ainda é levado por sua busca inconsciente de harmônicos remotos e que são praticamente imperceptíveis à audição consciente. Como já mostrei, a sua estrutura foi completamente massacrada pela artificialidade do temperamento igual, e, ainda mais, cada instrumento produz diferentes harmônicos do mesmo acorde, de modo que a estrutura inconsciente dos harmônicos da música se modifica com a menor mudança na instrumentação. Mesmo assim, o esquema musical consciente ainda prevalece de acordo com sua própria lei de perícia profissional.

Os harmônicos não são ouvidos conscientemente como se fossem tons, embora fisicamente eles não sejam diferentes, de qualquer forma, dos outros sons naturais. Conscientemente, eles se fundem nos diversos coloridos de tons de objetos e de instrumentos diferentes. Sem sua fusão, todos os instrumentos soariam como um apanhado de tinidos sem substância como os sons emitidos por um diapasão ou o pipilo incorpóreo de um flautim. Por meio da fusão, os instrumentos adquirem o colorido de som associado aos diversos objetos de vidro, metal ou madeira. O som grosso e espesso de um tambor corresponde a um rico acorde de harmônicos transformado em uma tonalidade colorida bastante compacta. A descoberta dos harmônicos inaudíveis não foi propriamente um progresso da física ou da acústica. Foi mais uma descoberta psicológica de que o cérebro funde os múltiplos sons emitidos pela maioria dos objetos em conglomerados de coloridos tonais como os produzidos por vidro, metal ou madeira, que nos ajudam a identificar com certeza e rapidez os objetos que os emitem.

Algo muito semelhante se aplica à descoberta de Newton de que a luz branca do dia não é um simples fenômeno físico e sim um conglomerado de cores do espectro. Os objetos diferentes refletem segmentos diferentes do espectro que o cérebro prontamente funde em simples impressões coloridas características de tais objetos. Vemos assim que Newton descobriu uma faculdade psicológica do cérebro e não uma qualidade física da luz. A analogia entre o harmônico e a fusão espectral é completa, e evidencia outra relação mais fundamental entre o colorido da tonalidade musical (baseado na fusão dos harmônicos) e a cor visual (baseada na fusão espectral) que acabam sendo, ambos, produtos arbitrários do cérebro. É concebível que o artista se dê conta dos componentes espectrais de seus pigmentos suprimidos pela maneira com que o compositor — de acordo com Schoenberg — percebe os fracos harmônicos que retinem por trás dos coloridos tonais que são ouvidos conscientemente? É bem possível que assim seja. Isso viria explicar por que os brancos e cinzas são tão diferentes nas suas qualidades emocionais, embora pareçam praticamente iguais em uma inspeção superficial. Para a visão inconsciente, eles podem parecer consistir em componentes muito diferentes. O pintor pode, inconscientemente, brincar com os vários componentes tirados de diversos conglomerados de cores, e pode, por exemplo, interpretar os diferentes brancos mostrando explicitamente os seus componentes inconscientes suprimidos em alguma outra parte do quadro. Essas interações bem podem encontrar-se fora do alcance da análise intelectual, mesmo que se inventasse qualquer órgão eletrônico para cores que permitisse ao pintor fundir e decompor as cores do espectro à sua vontade. Não acredito que o pintor necessite conhecer a base fisiológica inconsciente de suas sensações às cores mais do que o músico precise conhecer os componentes dos harmônicos de sua música. Precisamos contar com a intuição para conseguir controlar essas profundas regiões. Podemos prosseguir na análise intelectual de nossas percepções conscientes de cor e explorar as leis dinâmicas que as governam sem prestar muita atenção à sua complexidade inconsciente.

LIVRO II

Estimulando a Imaginação

4.ª PARTE

O TEMA DO DEUS MORIBUNDO

11

O Conteúdo Mínimo da Arte

É MUITO comum dizer-se que, enquanto o realismo tradicional descreve a realidade externa, a arte moderna se volta para dentro para registrar o processo íntimo da autocriação; mas, de certa maneira, o processo de criar sempre se reflete nas obras de arte e representa, para mim, o seu conteúdo mínimo. É certo que, em muita arte moderna, a superestrutura racional é arrancada, ficando, então, exposta a subestrutura que, geralmente, está escondida. Essa subestrutura mostra claramente as várias fases da criatividade tal como já as descrevi. O pouco de fragmentação que resta na arte moderna pode ser sentido como se fora um resíduo da projeção inicial e da fragmentação, que significa a primeira fase esquizóide da criatividade; até onde isso acontece, sempre existe uma pequena quantidade de ansiedade de perseguição (paranóide-esquizóide) que se adere ao trabalho. Já mostrei como essa fragmentação residual é contrabalançada pela dediferenciação inconsciente em um nível mais profundo. A arte moderna também demonstra em sua estrutura uma carga módica dessa não-diferenciação maníaca e, até onde isso vai, o trabalho reflete a segunda fase maníaca da criatividade quando a dediferenciação leva à triagem inconsciente e à reintegração. Surge então um forte espaço pictórico como um sinal consciente da integração inconsciente. Até onde um bom espaço pictórico é inerente a qualquer pintura — diferente de uma simples ilusão espacial ao modo da pintura da Renascença — poder-se-ia dizer que isso representa o conteúdo mínimo da arte, uma enriquecedora experiência de envolvimento e integração inconsciente. Já afirmei que a obra de arte age como um "útero" envolvente que recebe as projeções fragmentadas da individualidade do artista e emite poderosas pulsações que vibram em toda a pintura e que sugam o espectador como se fosse um amplexo.

Também é um outro lugar-comum dizer que, enquanto o realismo tradicional se enfronha no plano pictórico e, tal como uma janela, revela um espaço além, até então escondido, a arte moderna constrói espaço dentro do espaço à frente do quadro, como se estivesse procurando ocupar toda a sala em que ele está pendurado. Na procura desesperada para conquistar êsse espaço frontal, o pintor moderno já muitas vezes se voltou para verdadeiras extensões tridimensionais. A famosa cadeira de Rauschenberg anexada a uma pintura serve como um manifesto provocador para o novo e humorístico "programa espacial". Em nossa visão subjetiva, temos que misturar aquela intrusa e saliente peça de mobília ao liso plano pictórico e deixar que o seu inflado espaço pictórico a engula e digira. Em desespero cômico, houve artistas *pop* dos Estados Unidos que fantasiaram partes de um banheiro e quarto de dormir. Será que os encantamentos do banheiro estão ali para nos "chupar" para dentro da obra e que a cama simulada nos vai "envolver" em seu amplexo uterino? Acredito que a resposta mais razoável a essa questão gaiata, embora séria, foi dada por Maurice Agis e Peter Jones, cujos trabalhos já mencionei. Eles desistiram da pintura e da escultura e, em seu lugar, reconstruíram todo um quarto. Levaram um ano inteiro reconstruindo um porão de casa de cômodos, o qual era dividido por painéis de plásticos, coberturas de assoalhos e também bastões salientes que impediam ou dirigiam os passos do itinerante intruso. O mais surpreendente e impressionante era o impacto desses bastões coloridos e insignificantes. Já mencionei como a cor aprisionada nesses bastões tende a se espalhar, além de estimular o espaço arquitetônico, fazendo-o viver. Eles separavam duas paredes que, de outra forma, iriam abafar o visitante, e o faziam andar em volta delas em lugar de pular por cima. A cor que usavam era decisiva, e fazia que os painéis e bastões avançassem ou recuassem, ou, antes, de forma muito misteriosa conseguiam que fizessem as duas coisas ao mesmo tempo (ilustrações 21-23). Esses artistas reagiram contra a claustrofobia e fragmentação da Arquitetura moderna, e que é ou muito expansiva ou muito restritiva e não consegue criar um espaço em que possa, realmente, viver. Um quarto ou sala claustrofóbicos que nos abafem podem despertar pavores profundamente reprimidos de sermos encarcerados, pavores que são finalmente ligados às quase esquecidas fantasias uterinas. O bom espaço arquitetônico deve possuir as propriedades do bom espaço pictórico; ele deve ser capaz de nos envolver e também de nos manter à distância.

O espaço interior dinâmico, tal como foi articulado por Maurice Agis e Peter Jones, ataca explìcitamente, talvez pela primeira vez, o problema de fechar e abrir os espaços arquitetônicos principalmente com o uso de cores. Os exercícios "básicos" de desenho dessa espécie são muito necessários em nossas escolas de Arquitetura superprofissionalizadas e poderiam também fazer que os alunos sentissem as qualidades potenciais que fazem sobressair a vida nos espaços interiores.

O tema de confinamento (encarcerar) e expansão (liberar) como o conteúdo mínimo da arte surge em muitas formas diferentes (ilustração 24). Um oleiro contou-me certa vez que gostaria de fazer potes que parecessem maiores por dentro do que por fora e disse que as cavernas dos índios tinham o mesmo efeito paradoxal. Nas cavernas da Idade da Pedra, os artistas paleolíticos tratavam as passagens inacessíveis de uma forma que para nós só serviriam em conjuntos arquitetônicos mais amplos. As pinturas livremente espalhadas pelas paredes talvez fossem para contrabalançar a claustrofobia das cavernas fechadas e permitir um sentimento de expansão oceânica sem limites. Em termos de Psicanálise, o sentimento de expansão ilimitada é estreitamente associado às fantasias uterinas. O útero em si é talvez o símbolo mais convincente do encerramento claustrofóbico, mesmo que nas fantasias infantis o útero materno se expanda para poder conter todo o mundo. No imagismo criador, uma fantasia de volta ao útero é intimamente ubíqua. Otto Rank interpretou uma grande quantidade de material artístico e mitológico como fantasias dum cancelamento de nascimento e volta ao útero, e nisso estou com ele. Onde ele, a meu ver, não andou certo foi na sua tentativa de interpretar todo esse material como verdadeiras lembranças e desejos de e para uma existência intra-uterina. Os seus colegas psicólogos não concordaram com essa interpretação, e o pensamento de Rank foi gradativamente perdendo contato com o corpo principal da teoria psicanalítica. Mesmo assim, o seu desafio ainda persiste, e a ubiqüidade e insistência da fantasia uterina ainda permanecem sem explicação de modo geral. Já mencionei o seu obscuro significado nas doenças esquizofrênicas. Será que a fantasia não é tanto uma expressão de lembranças ou fantasia do id como um reflexo direto do processo de acomodação e expansão inerente a todo trabalho criador? Se olharmos mais de perto, constataremos que todas as três fases da criatividade, inclusive projeção, fragmentação, dediferenciação, integração e reintrojeção, estão associadas com o tema básico de confinamento e expansão. O conteúdo mínimo da arte, portanto, talvez seja a representação do processo criador no ego.

O material de longo alcance de Rank parece que abrange o mesmo campo que foi inspecionado por Frazer quando investigou o tema do "deus moribundo". Também ele não se deu conta de sua ubiqüidade, e quando começou a coligir o seu material não teve mais meios de limitá-lo, pois sua proliferação, ante os seus olhos perscrutadores, era tal que ele teve de encher volume após volume para acrescentar à sua obra magna, *The Golden Bough*. Diz-se que morreu desapontado, sentindo que não havia encontrado a chave para uma compreensão adequada. Uma de suas racionalizações era que o rei-deus tinha que morrer para que um homem mais moço e vigoroso viesse a governar e assegurar a fertilidade da terra. Existe também estreita ligação entre o tema e a invenção da agricultura que foi, talvez, o mais importante avanço na história da humanidade. Assim como o deus moribundo, a semente do milho foi morta e enterrada no útero da terra, para tornar a nascer na primavera seguinte, mas a verdade é que não podemos interpretar todo esse material em qualquer um desses termos. A compulsão para multiplicar as simbolizações do mesmo tema básico deve ter raízes em uma necessidade mais profunda do que a dos mágicos rituais da agricultura e a da provisão de um Governo eficiente. O motivo do deus moribundo torna a surgir no espírito dos poetas e artistas modernos cujos interesses materiais estão muito longe dos pavores e esperanças de uma antiga comunidade agrícola. Weisinger[33] mostrou que a tragédia grega clássica descende diretamente do ritual neolítico do deus moribundo, em que o herói da tragédia tem que perecer para poder triunfar. Ele próprio oferece outra interpretação racional do tema a que chama de "queda feliz" que, para ele, se baseia em uma necessidade de manter o livre arbítrio e a autodeterminação do homem quando defrontado com poderosas forças externas. A Psicanálise conhece bem como pode tornar-se dolorosa a nossa mortificação narcisista, caso o nosso desejo inconsciente de onipotência e de imortalidade seja perturbado pelas limitações da realidade. Precisamos de toda a sabedoria e resignação que pudermos conseguir para aceitar o fato da nossa própria morte. A verdade é que o próprio Freud, em seu primitivo trabalho mitológico sobre o motivo dos três esquifes no *Mercador de Veneza*, de Shakespeare, dá a entender que o tema do "deus moribundo" poderia ser explicado por uma peça de sábia filosofia sobre a necessidade de se enfrentar a morte como um fato, embora essa explicação seja talvez muito restrita para um motivo tão universal da imaginação criadora. Tanto quanto eu saiba, foi Marion Milner, uma psicanalista dotada de uma sensibilidade artística fora do comum, quem explorou o motivo por meio dessas suas próprias sensibilidades e quem o interpretou como um reflexo do próprio processo criador, uma possibilidade que adotei e ampliei.

Mesmo depois de se ter tornado psicanalista, Marion Milner continuou a busca de uma crescente criatividade em toda a sua vida. Sentia ela que sua auto-exploração como artista era algo separado da sua crescente compreensão das fantasias de seu id. Sabemos bem como os artistas têm que rebuscar o mundo para achar um imagismo poderoso que lhes proporcione novos horizontes para a qualidade de suas imaginações. Essas imagens não precisam servir-lhes de motivos pitorescos, isto é, de substitutos de invenções de formas livres, mas ajuda-os a conservar seus olhos atentos a coisas novas e suas sensibilidades alertas. As imagens criadoras não precisam tornar-se parte do verdadeiro trabalho, o que já não acontece com os motivos. Elas agem como catalisadoras para liberar o fluxo da imaginação e podem, em última instância, levar à invenção de muitos conceitos e formas diferentes.

Marion Milner, em seu livro *An Experiment in Leisure*, que foi escrito sob o pseudônimo de Joanna Field,[21] logo desistiu de sua busca de motivos e, em vez disso, pesquisou o mundo, suas lembranças e sua imaginação, à procura de imagens incisivas, num esforço constante para aumentar a sua receptividade geral por tudo o que fosse belo e real. Foi nessa ocasião que ela reconheceu que a força dessas imagens não poderia ser explicada por meio das interpretações ordinárias da Psicanálise em termos de fantasias do id. Como já afirmei, elas eram todas imagens de sofrimentos, destruição e morte, situadas em volta do tema do "deus moribundo" de Frazer. Para o seu papel como catalisadores criadores, pouco importava o seu conteúdo sadomasoquista e, na medida em que faziam que o processo criador se movimentasse, perdiam sua carga de ansiedades e culpa. Diz Marion Milner:[21]

> A auréola que rodeava algumas dessas imagens no meu espírito, imagens do deus incandescente, de Adônis e Osíris, estariam ali porque satisfaziam sub-repticiamente algum cru desejo infantil que eu deveria ter deixado para trás desde muito tempo? Eu não podia acreditar que assim fosse porque eu possuía bastante experiência psicanalítica para reconhecer o sentido dos desejos ignominiosos... a espécie de pensamentos que traziam essas outras imagens era de uma qualidade muito diferente, tinha um sentimento de mais permanência e austeridade.

Naturalmente, isso não exclui que a fantasia do id, que está sempre presente, venha a se apossar dessas imagens para os seus próprios propósitos culposos. Ela reconhece que a imagem de se matar um ser humano em substituição ao deus pode despertar prazer no infligir a dor, e também, ao mesmo tempo, a mesma imagem poderia mostrar a "verdade de um processo puramente psíquico para o qual não existe uma expressão mais direta". Hoje já podemos mostrar o processo e falar de mudanças criadoras no ego ou, mais especificamente, dos processos autodestruidores que são inerentes a toda obra criadora. Há muito tempo, Silberer descreveu um duplo aspecto semelhante do imagismo que acompanha e induz ao ato de adormecer. Os sonhos crepusculares entre o despertar e o sono podem já expressar, como no sonho profundo, proibidas fantasias do id, mas ao mesmo templo refletem também, da maneira mais direta possível, as mudanças no ego quando de sua transição de vigília para sono Elas podem ter um caráter autodestruidor quando a meia paralisia do pensamento racional durante o sono aparece como autodestruição e até mesmo como morte. Silberer escreveu sobre as imagens que induzem e descreve o aproximar do sono. Pertence a Marion Milner o feito de haver reconhecido o mesmo caráter funcional no material ubíquo da Deusa Branca e seu filho-amante morto. Inventei o termo "poemagógico" para descrever sua função especial de induzir e simbolizar a criatividade do ego. (A palavra grega *poema* significa toda a espécie de ação criadora e não apenas a feitura de poemas.)

As imagens poemagógicas, em sua enorme variedade, refletem as várias fases e aspectos da criatividade de uma forma muito direta, embora o tema central da morte e ressurreição, de encarceramento e liberação, pareça sobrepor-se aos outros. A morte e a ressurreição refletem a dediferenciação e a rediferenciação do ego. Esse ritmo duplo pode ser considerado como uma interação entre a vida básica e os instintos de morte que se encontram ativos dentro do ego criador. Tal interpretação entra diretamente em uma crítica controvérsia no que se escreve hoje em dia sobre Psicanálise, que se encontra agora dividida entre uma aceitação literal do instinto de morte (Thanatos) e a sua completa rejeição como uma especulação biológica ligeiramente irrelevante.*

É óbvio que a divisão de opinião não é uma questão de argumento racional, e sim uma questão de atitude emocional, como acontece tão freqüentemente no pensamento científico que chega às bordas do desconhecido, uma atitude que pode qualquer dia se tornar um objeto legítimo para a interpretação psicanalítica. É possível que a idéia crua de um "desejo" específico de morte por suicídio venha estragar a qualidade dessa controvérsia. Quando falamos de instintos básicos, estamos falando de conceitos explanatórios muito abstratos e não sobre atitudes conscientes e desejos concretos de acordo com os quais conduzimos a nossa vida prática. Se Eros (vida) e Thanatos (morte) correspondem a um dualismo básico de instintos, está claro que a vida, como tal, seria impossível sem o instinto de morte. O dualismo de diferenciação e dediferenciação inerentes ao funcionamento do ego faz que isso se destaque muito claramente. A dediferenciação temporária, se for extrema, como nos estados oceânicos, implica a paralisação das funções de superfície e pode assim ter conseqüências destrutivas, mas o ego não poderia funcionar de forma alguma sem que seu ritmo oscilasse entre os seus diferentes níveis. A ação destruidora do instinto de morte na fase de dediferenciação faz parte de um saudável ritmo do ego que, se for impedido, significará a loucura, e até mesmo a morte física.

Marion Milner, ao comentar sobre a minha opinião a respeito do instinto de morte no contexto da criatividade, disse em uma conferência que a verdadeira autodestruição e psicose poderá ser talvez uma forma destorcida, frustrada, do processo de criação. A criatividade de Jackson Pollock pode ter dependido de seu violento ataque às suas próprias sensibilidades de superfície. Será uma coincidência que sua morte, em um acidente de automóvel, tenha sido interpretada amplamente como um quase-suicídio, ocorrido numa ocasião em que sua criatividade se tinha quase exaurido? Se ele tivesse podido continuar seus ataques ao seu ego de superfície, talvez a sua destruição física pudesse ter sido beneficamente neutralizada e absorvida para dentro do trabalho silencioso do instinto de morte dentro do ego, um exemplo que é, naturalmente, puramente especulativo. Precisaríamos de provas mais concludentes para sustentar isso como uma séria hipótese. Nesse contexto, ele apenas serve para ajudar a mostrar em termos mais concretos a possível afinidade entre a psicose, o suicídio e a rigidez do ego de um lado, e um ego flexível e criador do outro. O esquizofrênico vive com medo das fantasias não-diferenciadas que nas pessoas sadias funcionariam poemagogicamente, enquanto nele só poderia levar à destruição do ego. Os psiquiatras londrinos Ida Macalpine e R. A. Hunter[20] falam sobre fantasias típicas de procriação bissexual onde a diferenciação dos sexos é suspensa e o esquizofrênico assume o papel do "deus moribundo". Argumentam eles que o famoso esquizofrênico Schreber se defendia não somente contra sua homossexualidade inconsciente, como pensava Freud, mas também contra uma fantasia não-diferenciada onde ele não era homem nem mulher e sim uma espécie de hermafrodita primitivo destinado a contribuir para a ressurreição da humanidade, uma visão que normalmente resiste à verbalização em um nível consciente. Isso prova os notáveis dons de Schreber como escritor e que ele tinha, de fato, capacidade para mostrar numa linguagem coerente as suas terríveis fantasias, pois dizia que seus relatos eram "aproximadamente" corretos. Ele precisava submeter suas lembranças a uma revisão secundária tal como temos que fazer com todas as lembranças de nível profundo, quer elas sejam sonhos, devaneios, experiências místicas ou imagens poemagógicas evasivas que surgem na obra criadora.

---

* Ver Apêndice, págs. 283-284.

É possível que Schreber tenha entregue seu ego de superfície em fase de cura a uma renovada destruição quando procurava reviver sua doença do passado, e deveria também ter sofrido terríveis ansiedades. O seu feito não é diminuído pelo fato de sua doença continuada tê-lo forçado a encenar as suas fantasias do deus moribundo. Ele se deixava emascular para poder assim assumir o papel de recriador da humanidade. Essa fantasia se aproxima perigosamente do imagismo poemagógico da autodestruição voluntária à maneira do "deus moribundo".

Eric Simenauer[29] conta que Rilke lutava com as mesmas fantasias bissexuais de caráter messiânico antes de se tornar um verdadeiro poeta. Ele conheceu Lou Andreas-Salomé, a amiga querida de Nietzsche e Freud. Ela animou-o a se entregar às fantasias destruidoras e às terríveis ansiedades geradas por elas. Afirma Simenauer que foi somente depois dessa rendição criadora e autodestruição simbólica que Rilke se realizou como poeta, despindo-se de tudo o que eram preciosidades e chavões. (Essa perda de imagismo de superfície defensivo é, naturalmente, um ganho imediato da auto-rendição.) Foi então que ele se tornou capaz de externar em palavras e sem disfarces as inconfessáveis fantasias bissexuais e, o que é mais importante, sem as praticar. Seu *Book of Hours* encerra uma oração para a aparição do Messias bissexual com a imagem de Thanatos. Rilke se dirige com fervor ao seu deus: "dai-nos a última prova, fazei que surja a coroa de vossa força e dai-nos a verdadeira maternidade do homem". Nem mesmo os detalhes anatômicos dessa estranha mãe bissexual eram omitidos, mas ainda assim não há crueza porque o poeta ainda conserva muito da estrutura não-diferenciada subjacente à fantasia poemagógica. Diferente de Schreber, Rilke não articula a sua fantasia num imagismo preciso e portanto obsceno, pois cingindo-se ao crepúsculo da não-diferenciação ele consegue exprimir os desejos do poeta pela morte e pela criatividade que sente como a verdadeira maternidade no homem. Isso tudo significa que, como tantos outros exemplos de "arte moderna", o poeta descreve o processo do ego da própria criatividade.

Robert Graves nos proporciona o que quase podemos chamar de receita para uma criatividade poética. De acordo com ele, a devoção do poeta a Apolo pertence a um nível quase-homossexual mais superficial de imaginação poética. O poeta apolíneo procura evitar os perigos das profundidades onde o espera a verdadeira Musa que é a perigosa Deusa Branca. A sua verdadeira ameaça reside em seu triplo aspecto, a não-diferenciação entre a vida, amor e morte. Com seu amor pelo poeta, ela também o matará. O poeta ao adorá-la está cortejando a sua própria morte em troca de amor e ressurreição, ou deseja a vida na morte, para falar de outra maneira, como sempre é possível em tais fantasias não-diferenciadas. O eterno tema poético de Graves não é a fantasia masoquista, que é o ponto saliente, e sim a encantação poemagógica pelo dom do poder criador. A imagem poemagógica da deusa, por meio de sua extrema não-diferenciação que funde a vida e a morte, matar e amar, traz a inspiração poética com a mudança da imaginação do poeta para os níveis que se parecem com sonhos. Graves mostra uma percepção intuitiva da vasta estratificação no imagismo poemagógico que atravessa diversos níveis de formação de imagens, e sugere diversos níveis do tema do deus moribundo que tem um bom sentido psicológico. Sua análise psicológica de profundidade dos mitos gregos se tornou, com grande surpresa minha, um trabalho padrão encontrado em todas as bibliotecas do mundo, embora o seu método implícito de Psicologia de Profundidade devesse ser altamente suspeito aos ensinamentos acadêmicos. Ele extrai o ubíquo tema da Deusa Branca de quase todos os mitos com a simples retirada das camadas superiores das últimas versões. De certa forma, o seu trabalho rivaliza com os métodos de Frazer e de Rank que sempre procuravam um tema básico num vasto repositório de material cultural. Até mesmo o mito de Édipo, tão querido aos psicanalistas, não escapa à análise de Graves. A esfinge morta por Édipo era a deusa da lua de Tebas, e Jocasta era a sua sacerdotisa com quem um novo rei teria de se casar de acordo com as leis da sociedade matriarcal. Édipo, ao vencer a esfinge, representa o conquistador patriarcal da velha sociedade. Da mesma forma, em outros mitos gregos, a religião patriarcal do Olimpo substitui a velha religião maternal. Os velhos elementos dos mitos são conservados em formas disfarçadas. De acordo com a velha lei, o novo rei tinha que se tornar um "filho" do velho rei quando se casava com a sua viúva. O costume sagrado é pervertido em crime de parricídio e incesto pela revisão patriarcal do mito. Graves nunca teria podido ligar as partes dispersas de uma forma tão decidida se a Psicanálise não tivesse mostrado o caminho para essas técnicas de reinterpretação. Psicologicamente, faz sentido que os antigos mitos que tinham a ver com material anterior a Édipo, como por exemplo uma mãe sem marido, fossem mais tarde modificados por uma versão edípica em que o pai assume alguns dos terríveis aspectos da figura primitiva da mãe, e Graves cai na mesma armadilha em que já antes caíra Frazer, quando procura usar uma revisão psicologicamente determinada como o meio para reconstruir acontecimentos pré-históricos. Os processos psicológicos internos de repressão são externados em feitos militares de opressão, sadismo e autodestruição, um engano que pode acontecer com um imagismo poemagógico interno. De uma forma particular, a censura interna do superego é externada (projetada) dentro de causas políticas para a revisão de rituais e mitos, tais como a conquista e invasão ou a substituição de um matriarcado por um patriarcado. Naturalmente é possível que os processos internos e externos se entrelacem como acontece contìnuamente no trabalho criador, mas as necessidades internas não devem ser ignoradas em favor de incidentes históricos puramente externos.

Quando Frazer, há cinqüenta anos, exibiu a imagem arquetípica do deus moribundo, esperava também que houvesse encontrado meios de reconstruir acontecimentos pré-históricos. Nesse tempo, a Antropologia Social ainda era dominada pela reconstrução da evolução humana de Darwin e a Antropologia Física havia conseguido encontrar a pré-história do corpo humano. Os antropologistas sociais, como Frazer, esperavam reconstruir as origens das culturas humanas pelo que havia sobrevivido. Hoje em dia a procura de "origens" está desacreditada, e os múltiplos volumes de Frazer sobre um único tema são muitas vezes esquecidos nas estantes de universidades e bibliotecas onde se enchem da poeira dos tempos, mas, com tudo isso, ele ainda ocupa um lugar de honra com os poetas e os artistas. Todos eles partilham com Frazer da compreensão intuitiva do poder (poemagógico) do material e da sensibilidade à sua unidade subjacente, até aqui imperfeitamente incompreendida.

Talvez venhamos a ser obrigados a aceitar que as reconstruções da pré-história de Frazer sejam tão instáveis como o que Graves escreveu sobre as reconstruções das batalhas pré-históricas dos invasores patriarcais contra os matriarcados estabelecidos, embora continue a ser verdade que os mitos gregos partilham o mesmo imagismo básico com outros materiais culturais. Essa unidade não precisa ter raízes comuns na pré-história, pois ela talvez antes mostre uma raiz comum na mente humana onde se travam os eternos conflitos de espécies muito diferentes.

Antes de Marion Milner, talvez tivesse sido apenas Jung quem percebeu as qualidades poemagógicas do material de Frazer. Em sua teoria, as imagens se tornam "arquétipos" que vigiam certos processos criadores da integração, sendo que ele também antecipou os achados de Melanie Klein sôbre a mãe-Édipo, mas o progresso ordeiro de uma ciência complexa como a Psicanálise não pode ser ajudado por saltos audazes e antecipados. Eu próprio nunca encontrei realmente auxílio em Rank, Graves ou Jung. A estratificação do imagismo poemagógico é muito complexa para isso.

O que já foi reconhecido há longo tempo por escritores como Turel,[36] Grotjahn,[14] Bienenfeld[2] e outros é o fato de que a transição do matriarcado para o patriarcado reflete o desenvolvimento da criança para o estágio genital de Édipo. Nesse estágio final de sexualidade infantil, o pai já atraiu todos os traços agressivos e

sadistas que até então manchavam a imagem da mãe (pré-Édipo). A criança muito nova se defrontava com a imagem aterradora da Grande Mãe que une em sua imagem não-diferenciada os atributos de ambos os sexos. O amor dessa mãe, na realidade, envolve perigo e possível destruição da Deusa Branca, que inflige a morte por meio de seu amor. No estágio genital de Édipo, o papel duplo da Grande Mãe se fraciona, com o pai assumindo os seus aspectos aterradores (dela), embora já atenuados devido ao melhor entendimento que a criança já possui das relações humanas, enquanto o amor da mãe permanece imaculado de medo e agressão. É bem possível que qualquer autoridade social concedida às mulheres de certa sociedade jogue com os pavores pré-edípicos da mãe. É um fato reconhecido pela Antropologia que as sociedades matrilineares tendem a se transformar em patrilineares, ao passo que o contrário raramente acontece. A relativa instabilidade das sociedades matrilineares pode ser devida a pavores inconscientes, mas o matriarcado, como reconstruído por Bachofen ou Graves, talvez nunca tenha existido.

No trabalho criador estamos constantemente remergulhando em níveis cada vez mais profundos de imagismo mental. Aí a situação triangular de Édipo, do pai, mãe e filho, que se desenvolve durante a infância, já se dissolveu novamente. A figura do pai se esconde atrás da mãe que, como a Deusa Branca, junta em sua imagem não-diferenciada os poderes de ambos os sexos, o amor e o ódio, a vida e a morte. Eu já disse que é somente essa não-diferenciação estrutural que tem importância como um catalisador da criação, pois ela substitui poemagogicamente a desintegração do ego durante a criatividade. Mostrarei que a fragmentação parcial do ego durante a primeira fase da criatividade pode dar-se inconscientemente como um ataque oral do superego contra o ego. O superego é materializado como uma imagem da mãe que "devora", que "marca". É nesse estágio que o artista sente os pavores de perseguição quando se defronta com a fragmentação de suas primeiras projeções. Em um capítulo posterior discutirei o nível oral do deus incandescente e devorado. Por alguma razão, o seu imagismo parece desempenhar uma parte mais importante na criatividade científica do que na arte. O cientista projeta a agressão oral e a compulsão do superego (culpa corrosiva) para dentro de acontecimentos incoerentes em uma realidade externa fragmentada e os percebe ali como a lei compulsiva da causalidade, que conserva o mundo em seu curso. A vidência e a curiosidade oral dos cientistas serão mostradas como estreitamente ligadas com o estágio fálico, comparativamente posterior (quase de Édipo), quando a diferenciação entre os sexos já foi atingida em uma forma primitiva, com a mãe fantasiada como um macho castrado. Na arte nos preocupamos mais com um mais profundo nível de imagismo no qual a distinção entre os sexos ainda não existe e a mãe é fantasiada como a mulher fálica provida dos atributos de ambos os sexos. Sua agressão adquire um caráter anal. O deus incandescente e devorado se torna disperso, reunido e sepultado. Sua imagem reflete a fase da criatividade quando a obra funciona como o útero que coleta e sepulta as projeções espalhadas do artista. Por meio da dediferenciação, a criatividade consegue juntar o material fragmentado e torná-lo aproveitável para uma reintrojeção posterior. O deus despedaçado, cujos membros fragmentados são juntos e sepultados pela mãe para garantir a ressurreição, reflete essa segunda fase da criatividade. No material de Frazer, isso aparece como o espírito do milho nos ritos agrícolas neolíticos. Sacrifícios humanos ou semidivinos são levados a cabo com o despedaçar de membro por membro, sendo tudo espalhado sobre os campos de milho como se fossem a sua semente, e ali fica ela espalhada e enterrada (encarcerada) no útero da terra para vir a reviver na primavera próxima. Osíris e Dioniso são os espíritos do milho. Também Osíris é despedaçado, membro após membro, e na mais freqüente versão do mito seu mau irmão Sete é o responsável pelo seu assassinato. Do ponto de vista de Robert Graves, isso poderia ser devido a uma posterior revisão edípica do mito. A figura masculina ainda não assumiu os aspectos agressivos da figura da mãe. Isis não aparece como a mãe que destrói e espalha, e sim apenas no seu aspecto amável e integrado. Ela junta e sepulta o corpo destroçado de Osíris para assegurar a sua ressurreição no outro mundo. A mãe que destrói aparece no mito de Dioniso como Agave, a mãe louca de Penteu. Ela despedaça, vivo, o seu próprio filho e depois de se recuperar de sua loucura assume o papel da mãe que sepulta e carinhosamente junta os pedaços do corpo dilacerado do filho para um enterro condigno. A sacerdotisa de Dioniso, a louca bacante, despedaça vivo o touro do sacrifício em honra do deus, mas surge então aí uma complicação que mostra um nível ainda mais profundo e quase-oceânico de não-diferenciação. O touro significa o próprio Dioniso, e sendo assim pode-se dizer que Dioniso sacrifica "ele a ele mesmo". Nesse nível, a mãe também se afasta e o filho fica só, como objeto e sujeito de sua própria destruição. Por mais estranho que pareça, esse mais profundo nível de não-diferenciação é muitas vezes claramente expresso em imagismo poemagógico, especialmente nas obras de arte que tratam da criatividade humana como o teto da Capela Sistina, de Miguel Ângelo, e o *Fausto*, de Goethe. Vamos começar uma análise mais detalhada do imagismo poemagógico com seu mais profundo nível oceânico e subir daí até o nível oral quase edípico do deus devorado e incandescente. Tentei primeiro seguir na outra direção, do nível superior oral para os mais profundos, mas afinal isso se mostrou muito difícil e deixei de lado por muito tempo a publicação de minhas conclusões. O nível superior do deus devorado e incandescente é bastante acessível e há alguns anos (1949) publiquei algo a esse respeito em caráter experimental num trabalho sob o título de "The Origin of the Scientific and Heroic Urge (The Guilt of Prometheus)" no *International Journal of Psychoanalysis*.[4] Aconteceu que minhas conclusões mostraram uma feliz coincidência com o trabalho de Melanie Klein, que era para mim, naquela época, praticamente desconhecido. John Rickman, que era então co-editor do jornal, foi quem me mostrou o paralelismo entre as minhas conclusões e as de Melanie Klein e quem garantiu a publicação de meu trabalho, mas achei que esse paralelismo não era bastante para me animar a publicar as outras conclusões a que chegara sobre os níveis ainda mais baixos e menos diferenciados de imagismo poemagógico. Isso me levou a adiar a publicação e fiz apenas uma conferência sobre o nível anal do imagismo poemagógico no *London Imago Group*. Além disso, durante muito tempo não me sentia inteiramente seguro sobre a plena implicação do imagismo do deus moribundo em seus diversos níveis. Melanie Klein mostrava a origem oral dos sentimentos de culpa e de remorso, mas nada dizia sobre os ataques anais do superego contra o ego. Até hoje ninguém se deu conta, praticamente, do iniludível matiz anal da repressão, o que é surpreendente porque a aceitação do caráter anal da repressão nos teria levado a um perfeito paralelismo nas duas principais funções do superego, que são a indução de culpa e a repressão no ego. O tormento oral e a frustração anal representam os ataques primitivos do superego. O ego reage com os tormentos de culpa aos ataques orais do superego, com repressão às suas frustrações anais. A autofrustração anal pode ser uma forma acentuada de um fracionamento anterior e de autoprojeção durante o estágio oral. A frustração é contida pela nova capacidade do ego em dediferenciar, e portanto reprimir (sepultar) as partes secionadas do ser. Sem a repressão, essas partes seriam livremente projetadas (expelidas analmente) no vazio. Um empobrecimento permanente é evitado pela boa mãe que amamenta, que de boa vontade recebe, retém (enterra) e finalmente devolve a substância expelida. A repressão duplica esse processo no mundo íntimo e assim torna a criança independente de sua mãe. O trabalho criador externa esse processo e substitui a mãe pelo produto externo do trabalho criador (a obra de arte etc.). Já mostrei com insistência que é impossível separar os processos internos e externos da criatividade. Um útero que recebe (que sepulta) é preparado simultânea e internamente pela repressão e externamente no trabalho criador. A repressão interna com o espalhamento e enterro de partes do ser é repetida passo a passo pelas primeiras duas fases do trabalho criador (projeção e dediferenciação). O mesmo processo estrutural de dediferenciação molda a vasta subestrutura enterrada da obra de arte e, ao mesmo tempo, enriquece e ordena a vida inconsciente (reprimida) e fantasiosa do artista.

A capacidade de contenção (sepultamento) em oposição a uma livre disseminação é ligada ao que a criança aprende sobre limpeza e repulsa, um possível efeito biológico de maturação que ainda não foi explicado. No primeiro estágio anal, a criança espalha livremente seu excremento e espera que os que a rodeiam o recebam como dádivas valiosas. No segundo estágio, surge a repulsa que inibe a sua livre expulsão, e ela aprende a contê-lo por algum tempo; a sua expulsão já não é livre e também é dirigida para um recipiente. Há um ritmo definido de retenção e expulsão dirigida que se alia estreitamente ao básico ritmo metabólico da própria vida. Na criatividade e na repressão interna, esse ritmo metabólico se inverte, e a expulsão dirigida vem antes da retenção e confinamento, tudo muito parecido com a maneira por que o esperma do macho é primeiro expelido e depois contido pelo óvulo. Mais tarde, discutirei com mais detalhes os aspectos genitais e anais desse ritmo metabólico.

A moda científica tem alguma coisa a ver com o aspecto anal da agressão do superego contra o ego e que tem sido tão ignorado. Hoje em dia, o material anal é pôsto de lado em favor do material oral que é considerado mais fundamental e primitivo porque se forma numa fase mais nova do desenvolvimento da criança, e isso talvez explique por que o aspecto anal do superego ainda está esperando por maiores esclarecimentos.

Abaixo do nível anal do imagismo poemagógico está o ainda mais baixo nível oceânico que, por alguma razão, é mais acessível, embora o seu lugar dentro da teoria psicanalítica tenha permanecido bastante incerto. Já falei de nossa impossibilidade para acomodar e explicar a ubiqüidade das fantasias do útero maníaco. Parece que na fase maníaca final da criatividade o ego finalmente se libera dos incessantes ataques do superego, e então os limites entre o mundo interno e externo se rompem. A criança se funde com a mãe e absorve seus poderes geradores. A figura da mãe desaparece como uma entidade individual, absorvida pela criança que se cria e se espalha sozinha e que permanece solitária, e se identifica com o útero que a cria. Essa fantasia poemagógica dramatiza o momentoso desenvolvimento quando a criança, ao aprender a repressão, se torna independente de uma mãe benevolente que age como um receptáculo (útero) para as partes que a criança projeta. A criança incorpora o útero da mãe. Essa forma oceânica das familiares fantasias uterinas é muito negligenciada no que se escreve sobre Psicanálise, mas é bastante evidente no imagismo poemagógico da arte. Temos a cabeça de deus de Miguel Ângelo na Capela Sistina. Encontramos a fantasia na figura elaborada por Goethe do manequim feito pelo homem.

Homúnculo, que ainda não nasceu e se encontra dentro do útero de vidro que anda com ele. Ele se liberta de seu próprio útero espalhando a sua substância aos pés da deusa do mar: nascimento, amor e morte, tudo de uma só vez. No próximo capítulo, discutirei isso com mais detalhes. Na mitologia, a figura do deus Dioniso, autocriada e autodisseminada, representa a autodestruição e o renascimento do espírito criador em sua forma mais pungente.

Vamos então resumir mais uma vez nossa gradativa descida à profundidade oceânica. O nível de Édipo acima é inteiramente diferenciado e mostra a confrontação triangular de pai, mãe e filho. Na medida em que a figura do pai se afasta, a criança tem que se enfrentar com a mãe em seus crescentes, aterrorizadores e agressivos aspectos. Ao nível fálico-oral ela aparece como a incandescente mãe que devora e que, como já veremos, inflige uma castração oral e se sente ainda como um macho castrado, um resto da diferenciação sexual que se esvai. No nível anal mais baixo, a Deusa Branca assume os plenos poderes do pai e da mãe. A sua agressão também aumenta. A ameaça de castração é substituída pela ameaça de morte, de estraçalhamento ou sepultamento ao vivo. No fim de tudo, a criança divina absorve os poderes criadores de pai e mãe, e incorpora o útero materno. Ela se porta, se expele e se enterra em uma única ação, uma imagem oceano-maníaca difícil de se imaginar visualmente em sua extrema não-diferenciação. É muito importante assegurar-se do grau de dediferenciação conseguida em certa versão do tema do deus moribundo. Há muitos estados de transição que ainda pertencem a um nível mais superficial, embora tenham alguns traços característicos de maior profundidade.

Freud resolveu por intuição o disfarce do tema do deus moribundo. Tratou disso em sua única investigação puramente mitológica, no trabalho *The Theme of the Three Caskets* que já mencionei. Ele admirava Frazer e seu trabalho, mas não procurava avaliar o tema do deus moribundo em sua significação total, talvez porque ele próprio acreditasse que as raízes universais da civilização humana se encontravam no complexo de Édipo. Nunca teve, contudo, dificuldade em penetrar nos muitos disfarces da deusa da morte. Assim como Graves, ele reconhecia que ela era uma deusa tripla, melhor representada por três mulheres. Cinderela e suas duas irmãs, Psique e suas duas irmãs, as três Graças, as Parcas, ou talvez as Virgens do Reno de Wagner, todas essas figuras tríplices se escondiam por baixo de suas aparências inócuas e do aspecto tríplice da grande deusa como proporcionadora do nascimento, do amor e da morte. Já falei antes como Freud racionalizou a pronta submissão do deus moribundo à deusa da morte como uma aceitação filosófica da mortalidade humana, o que pouco melhorava a racionalização de Frazer sobre o mesmo tema, embora ele não se tivesse deixado enganar pela não-diferenciação quase-oceânica de sua representação em certos materiais, o que lhe permitia reconhecer a deusa da morte em uma situação completamente invertida. Para ele, a comovedora cena em *Rei Lear*, na qual o rei desolado carrega em seus braços Cordélia, sua filha morta, deriva tôda a sua imensa força emocional da inversão inconsciente da situação, com a imagem perene da *Pietà*: a deusa da morte chorando o filho morto, Afrodite chorando Adônis, Ísis chorando Osíris. Essas inversões completas não são simplesmente o jogo de um processo caótico aceito por uma fantasia inconsciente irresponsável. Estruturalmente, elas têm muita significação, pois mostram o mais profundo nível oceânico em que a criança se arroga o papel da mãe, de modo que no fim ela desaparece completamente. A inversão de papéis nos permite localizar o imagismo de Shakespeare muito próximo do limite oceânico da elaboração de imagens poemagógicas. Há outros exemplos que logo nos ocorrem. Eurídice é outra deusa da morte comparável em situação a Perséfone como a deusa do inferno, embora não seja ela que leve Orfeu para lá, pois é quem é tirada dali por ele. O filho dá vida à mãe. A mesma inversão total do papel de dar vida aparece no mais sagrado dos ícones gregos, *A Virgem Adormecida* (ilustração 27). A Virgem jaz moribunda em seu leito. Seu divino filho, orgulhosamente ereto em sua majestade, tem em seus braços a alma da mãe, que se parece com uma criança, fazendo-a ressuscitar para a vida eterna. Como eu já disse, a criança em seu papel de proporcionar vida acaba finalmente com a mãe e, numa imagem de dediferenciação extrema, proporciona a si mesma a vida e a morte. No nível oceano-maníaco, a morte não se distingue muito do nascimento. Os papéis tríplices da figura da mãe se fundem, e nascimento, amor e morte se tornam um único ato. A cabeça de deus, de Miguel Ângelo, a grotesca concepção de Goethe em seu *Fausto*, de um Homúnculo feito pelo homem e que atinge ao nascimento, amor e morte em um só ato de se espalhar aos pés da deusa, tudo isso tem esse aspecto maníaco. A Psicanálise clássica pode considerar essas fantasias como simplesmente narcisistas e não estará errando com isso. Há o mesmo afastamento da realidade externa, a mesma expansão sem limites do ser para abarcar o mundo inteiro. O que falta é o significativo aspecto estrutural de dediferenciação oceânica que coloca a fantasia firmemente dentro do contexto do trabalho criador com impulsos externos. Na medida em que nos aproximamos dessa fase maníaca da criatividade, a imagem da Deusa Branca se afasta e com ela também os terrores de um selvagem superego. Aproxima-se o momento da reação. É então também que, nas palavras de Marion Milner, a nuança sadomasoquista do tema do deus moribundo desaparece e é substituída por tranqüilidade e serenidade, que são precedidas de uma verdadeira experiência de morte que revivemos no imagismo poemagógico. A esse respeito a experiência oceânico-maníaca de morte e ressurreição difere da mania patológica que simplesmente nega a morte.* É difícil desemaranhar os aspectos depressivos e maníacos da autodestruição no imagismo poemagógico. Um sentimento de tranqüilidade abençoada, oceânica e cósmica contrasta estranhamente com o imagismo do sofrimento insuportável e da morte. O que parece ter importância é que temos que enfrentar a morte em primeiro lugar e que a sua experiência tenha lugar antes que o nível oceânico-maníaco de liberação e ressurreição seja proveitosamente atingido. O espírito não-criador e estéril procura evitar a morte e também enfrentar o fato da mortalidade do homem. Por essa razão, o homem não-criador não pode tolerar a verdadeira experiência emocional da autodestruição que acompanha o ritmo do ego criador em seu balanço para baixo e se apega desesperadamente às suas funções de superfície. O ritmo do ego está sempre presente em uma forma vazia. Sua experiência potencial de autodestruição quase não se nota enquanto o instinto de morte estiver "mudo" e a fase autodestruidora da dediferenciação for suavemente absorvida em uma oscilação flexível do ego entre níveis diferentes. O ritmo de criatividade do ego submete a uma prova severa a sua flexibilidade. Se uma pequena parcela da rigidez do ego se tiver dissociado das funções do ego e impedido as mudanças mais profundas de consciência na obra criadora, a fragmentação forçada do imagismo de superfície, que precede a dediferenciação, é emocionalmente experimentada como uma total auto-aniquilação. Como todos nós sofremos de alguma espécie de dissociação esquizóide, temos por isso que enfrentar as ansiedades e terrores da autodestruição. Nos capítulos anteriores, já descrevi os casos intermediários que se aproximam da esterilidade criadora. Marion Milner assegura que o enfrentar essa experiência é também uma prova para a completa aceitação emocional (não puramente intelectual) da morte como parte da realidade. Ela se recorda de que nas touradas espanholas a matança do touro é chamada "o momento da verdade". O ritual da tourada é, como emoção, altamente não-diferenciado. Será que o touro é o agressor, ou então um animal que representa o deus moribundo, um símbolo de nossas fantasias de autodestruição? Em *Guernica*, de Picasso, o touro tinha sido destinado a ser a primeira vítima, mas na versão final ele se tornou o agressor impiedoso, com o cavalo moribundo fazendo o papel de vítima. A confusão de papéis deve ser parte da excitação emocional que se sente nessas lutas. É o momento da verdade na morte que finalmente determina qual é a vítima. O imagismo poemagógico do deus moribundo ajuda certamente a confirmar a realidade psíquica da morte. Não pode haver burla emocional no ritual de chorar o deus morto. Sua ressurreição nunca é amplamente assegurada. Fui criado em um país católico-romano e lembro-me como a cerimônia da Sexta-Feira Santa era despida de qualquer esperança de ressurreição. Embora a tristeza desse dia fosse "boa", a morte era aceita emocionalmente como parte da realidade.

---

* Ver Apêndice, págs. 282-283.

Pode parecer estranho que tenhamos de entregar as nossas funções de superfície, a verdadeira base de nossa racionalidade, para poder aprofundar nosso senso de realidade e verdade. Não é verdade o que se afirma, que é apenas o nosso espírito racional, e nunca o inconsciente, que reconhece a morte e a mortalidade? O que acontece é que somente o id inconsciente ignora a morte e o tempo. A parte inconsciente do ego experimenta constantemente a autodestruição no seu ritmo básico de dediferenciação, quando mais não seja na lenta alternação entre a vigília e o sono, ou no ritmo mais pronunciado da obra criadora. O mais certo é que é esse ritmo dentro do ego que nos proporciona o sentido de tempo e de morte. Podemos assim reforçar a especulação de Freud de que o tempo poderia ser o modo pelo qual funciona o ego. O homem não-criador achata-se ou resiste ao ritmo do ego devido ao seu medo da dediferenciação, pois ele também assim nega o fluxo do tempo e a existência da morte como um ato emocional. (Já mostramos antes como isso é outra razão por que as funções da superfície racional sozinhas não nos poderiam permitir um verdadeiro sentido de realidade. Mostrei como a vivacidade de nossa experiência consciente depende de uma vasta subestrutura inconsciente.)

A segunda característica da dediferenciação parece contradizer o seu valor como experiência da realidade, e isso é a sua qualidade maníaca distinta. A matança do touro, o sacrifício do deus moribundo, já não exerce sobre eles um efeito verdadeiramente depressivo; a morte, uma vez aceita, torna-se uma festa de felicidade cósmica, uma liberação da servidão humana. A *Paixão Segundo São Mateus*, de Bach, é talvez o lamento mais constrangedor sobre a morte de Cristo que existe na nossa arte. Não há ali qualquer indício da ressurreição que virá, não há esperança disso. É, com efeito, a verdadeira aceitação emocional da morte, mas, mesmo assim, logo depois da oferta do sacrifício, uma paz profunda e inexplicável sufoca todos os lamentos. Uma melodia serena mostra a frescura da noite depois do trabalho feito. O trabalho da lamentação enlutada foi, na verdade, feito como nunca o fora antes. A experiência maníaca final da morte está de acordo com a extrema dediferenciação quando a morte e a vida, o amor e o ódio, não têm um significado separado. Essa fusão, que é parte da triagem inconsciente, prepara o cenário para a reintegração do ser fragmentado e seu novo nascimento posterior.

O importante papel construtivo da fusão maníaca no trabalho criador ainda não obteve um lugar definitivo na literatura psicanalítica, embora já haja sinais de que isso está começando a acontecer.

A criatividade é geralmente tratada como uma faculdade para a formação bem sucedida de símbolos, o que ela realmente é. Marion Milner entra na discussão geral sôbre as condições psicológicas para uma eficaz formação de símbolos dizendo que a fusão oceânica e a dediferenciação são os pré-requisitos para tal. Ela fala sobre uma paciente, uma criança, que repetia em seus brinquedos o velho ritual do deus moribundo.[22] Ela viu a criança queimando com toda a solenidade a efígie de um soldado de brinquedo. Havia um profundo sentimento de mistério e envolvimento. Marion viu o sacrifício como um significado da rendição criadora do ego do bom senso (de superfície) que zela pelos limites entre as coisas e entre o mundo externo e interno. Aqui vemos o verdadeiro oposto de uma negação patológica da realidade. Estabelece-se uma comunicação entre o ego de superfície e seu útero não-diferenciado no inconsciente, de onde devem crescer todos os novos símbolos e idéias.

Melanie Klein acentuou muito o aspecto depressivo da criatividade. A criança percebe o dano perpetrado por suas agressões e sente-se obrigada a uma reparação. As ansiedades depressivas são certamente parte integrante da criatividade. Já sugeri que a primeira fase da livre projeção e fragmentação é cheia de ansiedades persecutórias esquizóides e paranóides. O cientista, em particular, procura as partes da realidade física que ainda são vistas como incoerentes ou fragmentadas, e quase provoca ansiedades esquizóides ao contemplar tais fragmentações. É por isso, a meu ver, que a imagem do deus incandescente, devorado, é característica do trabalho científico. Na segunda fase da criatividade, o homem criador prepara, por assim dizer, em seu trabalho um "útero" recipiente que é a imagem de uma benevolente mãe, para conter e integrar o material fragmentado. Na medida em que progride a integração, as ansiedades persecutórias são substituídas por ansiedades depressivas. A progressão de projeção esquizóide para uma contenção depressiva repete a momentosa crise no desenvolvimento da criança, o que, aliás, já mencionei. A princípio, as ansiedades paranóide-esquizóides levam a um despedaçamento excessivo do ser e a projeções maciças e não-dirigidas dentro do vazio (identificações projetivas). Esse desperdício da substância do ego pode levar ao seu empobrecimento permanente. Mais tarde, a criança aprenderá a tratar suas ansiedades de modo diferente. Já dei a entender como em lugar de projetar partes fracionadas do ser dentro do vazio, ela prepara um "útero" em seu inconsciente, dentro do qual essas partes são reprimidas.

Depois da devida transformação em representações simbólicas o material reprimido pode conseguir entrar outra vez no ego de superfície.

Já afirmei que o trabalho criador no mundo externo contém e integra as projeções, enquanto ao mesmo tempo outro útero se prepara na matriz não-diferenciada do inconsciente para levar avante o trabalho de integração dentro do ego. É nesse estágio secreto que ocorrem as dediferenciações fecundas e as fusões oceânicas, que são de caráter essencialmente maníaco. Torna-se possível uma integração perfeita devido à interpenetração mútua do imagismo oceânico. Todos os opostos se fundem, a morte e a vida se tornam unas, a diferença entre os sexos e a diferenciação entre pais e filhos desaparecem. Temporariamente, todos os fracionamentos se desfazem.

Na terceira fase da criatividade ocorre para dentro da consciência uma reintrojeção parcial do imagismo oceânico, e por ser apenas parcial o resto permanece reprimido e forma a subestrutura inconsciente da arte. Também, como já vimos, a reentrada do ego de superfície envolve uma revisão secundária. A percepção de superfície estreitamente focalizada não pode abranger o impulso mais amplo do imagismo não-diferenciado. Isso explica por que o resultado final da obra criadora nunca pode conseguir a ampla integração que é possível na segunda fase oceânico-maníaca da criatividade. A conseqüência inevitável será a ansiedade depressiva. O espírito criador deve ser capaz de tolerar a imperfeição. O homem criador desperta de sua experiência oceânica para verificar que o resultado de seu trabalho não confere com a sua inspiração inicial. As ligações inconscientes estabelecidas no nível oceânico-maníaco não foram plenamente traduzidas em coerência de superfície, mas essa incoerência não deve causar ansiedades persecutórias porque as ligações inconscientes ainda persistem no útero não-diferenciado (subestrutura) de seu trabalho. As ansiedades depressivas podem levar a uma renovada imersão do resultado para dentro do útero inconsciente para com isso criar outras ligações. Dessa maneira o ritmo do ego da dediferenciação periódica e da rediferenciação será acompanhado de sentimentos alternados maníacos e depressivos. Por mais perfeitas que sejam as ligações inconscientes, a sua reintrojeção para dentro do consciente ainda levará à ansiedade depressiva.

Conheço um artista que coloca o seu quadro terminado junto à sua cama para que possa vê-lo ao despertar. É possível que no estado crepuscular entre o sono e o despertar as suas ainda enfraquecidas faculdades de crítica tornem mais fácil para ele introjetar o que fizera meio às cegas e espontaneamente no dia anterior, embora a luz incerta da manhã não seja sempre muito agradável. Uma parte do treino que podemos proporcionar a um jovem artista é endurecer sua resistência contra um impulso anal de jogar fora as coisas imperfeitas que fez no dia anterior para depois tornar a partir da estaca zero. A fragmentação parcial tem que ser tolerada. Discutirei no próximo capítulo como, na sua maturidade, os grandes mestres do passado aprenderam a ignorar a aparência da superfície fragmentada e a conservar a sua confiança na lógica inconsciente da espontaneidade. Talvez seja necessário que persista um elemento maníaco que pertença a níveis quase-oceânicos mais profundos de dediferenciação (onde se processa a triagem inconsciente) para sustentar o artista contra os golpes da depressão quando ele vir a persistente fragmentação de superfície.

O processo de formação de símbolos (criativos) obedece ao mesmo ritmo. Para poder simbolizar outro objeto, a imagem simbólica deve interpenetrar junto com ele no útero não-diferenciado onde se formam as imagens. Ao serem reintrojetadas dentro do consciente as ligações não-diferenciadas se contrairão. Somente a imagem simbólica pode conseguir o foco estreito da revisão secundária e dos outros objetos simbolizados que continuam reprimidos, mas enquanto persistir a ligação inconsciente a imagem simbolizadora não se dissociará e permanecerá imbuída de significado e referência inconscientes. O seu poder simbólico se esvai logo que a sua ligação inconsciente é cortada. Isso ocorrerá inevitavelmente devido a processos secundários que tendem a dissociar o imagismo de superfície de seu útero não-diferenciado. Ernest Jones, em seu trabalho clássico sobre formações de símbolos, com muito acerto excluiu de sua dissertação os velhos artefatos da civilização. Usamos um arado, uma faca ou uma casa sem necessariamente reagir ao seu poderoso simbolismo fálico ou uterino. Essa dissociação não auxilia a "autonomia" do ego de superfície como geralmente se imagina. É um prejuízo completo. Nossa vida diária já perdeu muito de seu colorido, pois ele depende de seu contato com o útero inconsciente onde se formam as imagens e no qual ainda se encontra ativo o velho simbolismo. A principal função social do artista pode bem ser a de recuperar o colorido perdido de nossas experiências com a reativação de suas ligações simbólicas mais profundas, que são as únicas que lhe dão uma vida plástica.

O esquizofrênico, como já mostrei, teme a dediferenciação porque a iguala à morte. Ele não consegue criar em seu inconsciente um "útero" que possa servir de matriz para estabelecer ligações inconscientes (mais adiante discutirei o fracasso da repressão nas doenças psicóticas). Tudo o que ele pode fazer é copiar o processo de dediferenciação em um nível consciente, o que é impossível. Ele apenas dilacera o seu rígido imagismo. Devido à sua incompatibilidade, os fragmentos se transformam (como num telescópio), apresentando "bizarras" formas misturadas (Bion). A formação de símbolos se torna impossível. Aquilo que deveria ter sido um símbolo consciente e objetos inconscientemente simbolizados entra em colisão no mesmo nível consciente, e um deles deve ceder. Hanna Segal fala de um paciente psicótico que se recusava a tocar violino porque, dizia ele, não queria masturbar-se em público. Aqui o objeto simbolizado usurpa o lugar do objeto simbolizante. O violino já não simboliza o genital, pois foi expulso pelo objeto genital concreto, e ela então propôs o termo "equação simbólica" para esse violento deslocamento,[27] o que não foi uma escolha muito feliz. O que aconteceu não é simbólico nem uma equação. Uma coisa se intrometeu no lugar de outra por ter-se recusado a ser igual a ela. O termo se encaixa melhor na subestrutura inconsciente da obra criadora onde o símbolo e o objeto simbolizado se entrelaçam sem dano mútuo. O que o psicótico não-criador faz é uma horrível tentativa para fazer no mundo consciente dos objetos intransigentes o que só é possível no útero inconsciente não-diferenciado, onde as imagens se formam.

Uma importância indevida ao papel da depressão na criatividade, à custa da mania, não leva em consideração a polaridade dessa mania e da depressão. Elas são atitudes humanas fundamentais que talvez representem os dois instintos básicos de Eros e Thanatos. Uma vez que aceitemos a igualdade das duas posições polares, será possível então discernir a sua cooperação, que é mais do que antagonismo, no trabalho da integração criadora. A depressão criadora permite que os núcleos do ego que se encontram cindidos num nível consciente sejam contidos e conservados juntos, ao passo que a mania criadora se desloca para baixo até um nível não-diferenciado de percepção e determina a dissociação esterilizadora entre os múltiplos níveis do ego. A depressão consegue a integração *horizontal* do ego, que ocorre no mesmo nível, enquanto a mania leva a uma integração *vertical* com a junção do imagismo de superfície ao seu útero inconsciente. Juntos, eles produzem o ritmo básico do qual depende a saúde do ego.

12

O Deus Autocriador

COMO é possível que a criatividade ligue os níveis extremos de baixo e de cima da elaboração de imagens, torna-se muitas vezes difícil distinguir a fragmentação inicial devida à cisão quase esquizóide partida da autodifusão maníaca final (dediferenciação) que contém a semente da integração. No estado oceânico, a agressão do superego contra o ego é finalmente neutralizada. O ego de superfície já não resiste à sucção para o fundo. A dediferenciação já não é considerada um perigo. A razão já aprendeu a aceitar as estruturas "abertas" e livres de *gestalt*. A solução final de um problema pode ser deixada com uma das extremidades em aberto e conserva variáveis (estruturas seriadas) que só podem ser preenchidas pelo uso futuro. Por exemplo, as ambigüidades da arte abstrata podem ser preenchidas pela interpretação mais concreta de parte do espectador, peças musicais não-determinadas são encaixadas em seqüências definidas, edifícios são usados e transformados para usos não-ortodoxos e a linguagem de códigos legais é redefinida pelas mudanças de necessidades de parte da sociedade. A agressão do superego tem que ser muito enfraquecida para poder aceitar tais soluções abertas. O ego de superfície foi sufocado pelas estruturas não-diferenciadas que devem ser toleradas e bem recebidas a despeito de sua aparente fragmentação e caos. Torna-se necessária certa quantidade de bem-estar maníaco, que é uma dádiva de um superego benevolente, para essa reintrojeção final do imagismo que ainda é em parte não-diferenciada e vulnerável à revisão secundária pelo princípio gestaltista racional. Quando o resíduo da dediferenciação maníaca for maciço, torna-se inevitável o aparecimento enganador de fragmentação, falhas e transições repentinas. Isso é uma fonte de repetidas dúvidas para os próprios artistas quando examinam e consideram o seu trabalho maníaco à luz cinzenta e depressiva do dia seguinte, mas felizmente, para nós, eles podem resistir às suas dúvidas com o auxílio de um superego pacificado e, até certo ponto, podem ressuscitar a velha fusão oceânica. É nessa hora que as imagens poemagógicas do deus autocriado e autodestruído, ou da Musa, como a deusa amável e assassinada, ajuda o artista a manter o seu controle no nível maníaco da criatividade. Suas imagens surgem triunfantemente através das rudes fendas da superfície e justificam o caos consciente pela extrema não-diferenciação de seus aspectos contraditórios que reconciliam as incompatibilidades do nascimento, do amor, da morte e transcendem os limites da existência individual.

Já mencionei a figura do Homúnculo do *Fausto*, de Goethe, como sendo talvez a extrema expressão corpórea do deus autocriado. Assim, acontece que o seu episódio na segunda parte da tragédia também cria a mais notável ruptura no enredo que, aliás, é de qualquer forma, incoerente, o que não é apenas coincidência. Goethe foi um dos que acabaram por confiar na sua inspiração maníaca. Desde o início ele compusera o *Fausto* aos pedaços, o que muito divertia o seu patrocinador principesco, o Duque de Weimar, e que repreendia Goethe por deixar tudo "desarrumado", uma coisa que o *Fausto* ainda é até hoje, pelo menos para o leitor super-racional que se ofende com uma falta de coerência de superfície. Goethe era atraído pela fragmentação maníaca, isto é, a espécie de fragmentação que reforça a coerência de profundidade à custa da coerência de superfície. Isso está documentado pelo aparente interesse prepóstero de Goethe pela *Flauta Mágica*, de Mozart, outra obra de notável incoerência, embora de menor importância. O libreto dessa música foi engendrado por Schikaneder, um ator e gerente suburbano, que só desejava escrever um bom papel para ele mesmo e que também tivesse alguma coisa que resultasse em boa renda. Musicalmente, também, *A Flauta Mágica* é um conglomerado de estilos musicais disparatados que Mozart tomou emprestado a torto e a direito com muito pouca originalidade aparente. No caso dessa obra o resultado foi mais profundo. O mistério da ópera não deixou ainda de provocar novas tentativas de interpretação e a mais imaginosa foi a tentada por Goethe que foi, no entanto, a menos bem sucedida superficialmente. Ele escreveu uma seqüela da ópera na qual esperava esclarecer algumas das obscuridades, mas só o que conseguiu com isso foi acrescentar algumas outras. Com tudo isso, porém, o esforço conjunto de Goethe e de Schikaneder tornou-se talvez a mais profunda condensação do tema do deus moribundo, atravessando até o nível mais profundo do útero autocriador e autodisseminador, da criança divina e sem pais. Depois de abandonar a sua seqüela musical, Goethe transplantou todo o seu imagismo para o *Fausto* de sua autoria, onde isso causou, como era de esperar, novas falhas e inconsistências. Vale a pena traçar toda a história do tema através de todas as suas aparentemente inócuas vicissitudes.

O começo da ópera de Mozart é convencional e segue o chavão da ópera de "salvação" que era muito comum naquele tempo. O príncipe Tamino é salvo de uma gigantesca serpente pelas três damas a serviço da Deusa da Noite. Mostram-lhe um retrato de Pamina, a filha da Rainha, e dizem-lhe que ela foi raptada pelo maldoso mágico Sarastro. Tamino promete auxiliar a mãe desventurada e salvar sua filha das mãos de Sarastro. Ele recebe então uma flauta mágica que o protegerá contra qualquer perigo, e três meninos gênios o conduzem ao templo do mágico. Se tivesse sido seguido o enredo convencional, ele deveria ter batalhado contra o demoníaco mágico e trazido a princesa a salvo para então se casarem. Falando psicanaliticamente, esse enredo se teria movimentado exclusivamente no nível genital edípico, com o filho ficando do lado da mãe infeliz e enfrentando o pai para ganhar o amor materno. Nada disso acontece. Parece que Sarastro raptou Pamina para o bem dela própria. Ele é o sacerdote do sol, colocado contra a Rainha da Noite, que é a deusa má da escuridão. Tamino passa por tudo que lhe é imposto para a sua purificação para que possa tornar-se um membro válido da máscula sociedade secreta de Sarastro. Já houve quem dissesse que Mozart, sendo maçom, mudou de idéia juntamente com Schikaneder, a meio caminho do enredo, para incluir ensinamentos maçônicos. Voltamos assim aos rituais secretos do Santo Gral, o que pode ser verdade, mas que se parece mais com uma completa mixórdia desde o princípio. Acontece, no entanto, que as mudanças que os artistas fazem à última hora geralmente são ditadas por uma poderosa necessidade íntima que, nesse caso, são níveis de imagismos poemagógicos pré-edípicos. Além disso, a mudança não foi assim tão brusca como parece a princípio. As três damas da Rainha, como todas as figuras tríplices femininas, mostram a posição da Rainha como a temível deusa tríplice. Quando a Rainha surge ao troar do trovão, ela o faz como no papel de Ceres, a mãe enlutada e vingativa. A sua *coloratura* penetrante lembra a igualmente sinistra figura de Dona Ana no *Don Giovanni* de Mozart, cujo único objetivo é, também, a vingança, e que rejeita o amor e a vida até que o criminoso seja trazido à justiça. O disfarce da Deusa Branca sem remorsos é bastante transparente, assim como também acontece com o do deus moribundo. É certo que Don Giovanni provoca a sua destruição e se sacrifica. Goethe reconhecia-o como o precursor do seu Fausto, e a sua admiração pela ópera *Don Giovanni* fez que ele esperasse que Mozart também musicasse o seu *Fausto*. Já mostrei como o motivo do deus moribundo pode ser sentido na *Flauta Mágica*. O simbolismo da castração na matança da serpente se reflete na cena da restituição, quando se dá a Tamino a sua flauta mágica, que é um curioso símbolo bissexual. Tamino se transforma em Orfeu, que tem que descer às cavernas subterrâneas cheias de fogo e água para conseguir o renascimento espiritual. O conceito de uma sociedade masculina que proporcione o renascimento de jovens másculos se encontra no cerne dos ubíquos ritos das cerimônias de iniciação e de puberdade nas sociedades primitivas. A comunidade dos masculinos se apropria dos poderes femininos do útero, como mostrou Margaret Mead. O rapaz que vai ser iniciado é escondido das mulheres e recebido dentro do "útero" do corpo social representado pela comunidade de homens.

Ainda num nível mais profundo, contudo, como Bettelheim mostrou em seu livro *Symbolic Wounds*,[1] é o próprio rapaz iniciado que cria os poderes femininos nele mesmo, na figura do deus moribundo autocriador. O jovem cria esses órgãos femininos dentro de si com a subincisão de seus órgãos genitais. Ele consegue renascer sem o auxílio de sua mãe nem do corpo social representado pelos pais. O príncipe Tamino na *Flauta Mágica* se apropria da flauta bissexual como seu meio de salvação. Já se notou que o poder da flauta mágica é curiosamente independente da luta e das figuras do pai e da mãe, e assim também são os três meninos gênios que no princípio acompanham e guiam Tamino até Sarastro a pedido da Rainha, mas que depois intervêm com bastante autonomia. Esse papel independente dos três meninos é talvez a parte mais recalcitrante de um enredo cheio de obscuridades. A longa trilha seguida por Goethe começa com esses três meninos. A sua desligação da luta entre o patriarcado e o matriarcado mostra o mais profundo nível de imagismo poemagógico quando a criança autocriadora assume os poderes geradores dos pais. Com muita percepção, uma recente discussão da dívida de Goethe para com Mozart segue a trilha que leva dos independentes meninos gênios da *Flauta Mágica* ao menino de Tamino, na seqüela de Goethe ao libreto, e daí para o menino do carrinho na segunda parte do *Fausto*. Trata-se do que disse Joseph Müller-Blattau em "Der Zauberflöte zweiter Teil", *Jahrbuch der Goethegesellschaft*, Neue Folge, 18, 1956. Eu acrescentaria, como outras multiplicações do tema, as figuras do Homúnculo, de Eufórion e dos abençoados meninos na apoteose final de Fausto. Essas figuras também se comportam com independência destruidora e mostram inconsistências intransponíveis que já desafiaram todas as interpretações literais. Espero que se compreenda agora que essas inconsistências não podem ser consideradas como restos não-digeridos de algumas fantasias do processo primário que tenham sido deixadas de lado por acidente ou negligência. Elas são de uma eminente significação estrutural por meio de sua origem nos mais profundos níveis oceânicos do imagismo poemagógico. Essas fissuras e brechas na superfície levam diretamente à profundidade não-diferenciada, onde a imagem poemagógica da criança divina começa a fazer

sentido. Não poderíamos experimentar a sua potência sem a ruptura e seríamos enganados, com a despreocupação leviana do menino divino. A superfície tem que ser explodida em pedacinhos como um tributo à sua divindade, como uma saudação esmagadora à sua potência criadora.

Na seqüela de Goethe à *Flauta Mágica*, a Rainha da Morte é transformada em uma verdadeira deusa terrena sem mais aquela e é dessa maneira que seus seguidores se dirigem a ela. É uma deusa ctônica que reside, de acordo com seu caráter, numa auto-reclusão nas cavernas subterrâneas, e que age instantaneamente no seu verdadeiro papel de "deusa sepultadora" que reina sobre a morte e o renascimento. Ela se vinga em Tamino e Pamina, que já estão casados e que foram abençoados com um filho, sepultando a criança viva em um esquife de ouro que, ainda mais, desce ao fundo do útero da terra guardado por animais selvagens e barreiras de fogo e água. Goethe não poderia ter feito mais explícito o verdadeiro simbolismo do útero das cavernas de fogo e água de Mozart. A reação do princípio paterno, incorporado em Sarastro, mostra-se verdadeira. Sarastro, por sua vez, procura agir como um deus masculino do nascimento. Papageno e Papagena não têm filhos e ansiam por eles. Sarastro aconselha-os a colocar uns ovos mágicos numa caverna, mais uma vez outro símbolo uterino que é dessa vez arrogado pela figura edípica do pai.

No final, é o próprio filho que usurpa os poderes dos pais. Tamino e Pamina chegam, através de fogo e água, até o esquife que contém seu filho, no que são ajudados pela flauta mágica. Goethe exigia explicitamente que se usasse aí o mesmo cenário da cena correspondente da *Flauta Mágica*. O final, contudo, é inteiramente inesperado, sendo uma viravolta espontânea que traz um fim abrupto ao enredo. Goethe nunca prosseguiu para terminar o libreto. O esquife se torna incandescente e transparente e, dentro dele, a criança se transforma em um poderoso espírito que dá vida a si próprio, explodindo para fora do esquife e projetando-se no ar onde se perde no espaço infinito. É evidente por que Goethe não podia prosseguir. Ele tinha intenção de continuar o enredo e trazê-lo de volta a uma contenda entre as figuras do pai e da mãe, e o único meio para isso seria subjugar o poder da criança com a destruição de seu nascimento-suicida maníaco. Os esboços tentados por Goethe no último ato procuram exatamente isso. O gênio é "recapturado" durante uma batalha entre as duas forças hostis e é restaurado em terra firme. O poder de ressurreição é assim mais uma vez transferido para os pais. Isso pode fazer sentido logicamente, mas nunca sob o ponto de vista da verdade poemagógica como uma descrição do processo criador. Ali, a criança autocriadora e autodestruidora, identificada com seu próprio útero, deve emergir vitoriosa. A violenta destruição do enredo de superfície é apenas outro resultado lógico de seu triunfo maníaco.

Isso é o mesmo que acontece com o *Fausto* de Goethe. Dizem que, quando jovem, Goethe se inspirou numa notícia de jornal que descrevia o julgamento da assassina de uma criança. Na primeira parte de *Fausto*, ela se tornou Margarete, a mãe desesperada e abandonada que mata o filho ilegítimo, mas que é salva pela graça de Deus. Ela representa uma imagem ainda muito superficial da assassina Deusa Branca da morte e do renascimento. Na segunda parte da peça, Fausto assume o papel da mãe que proporciona o renascimento e tenta trazer Helena de Tróia de volta à vida. Isso representa uma nítida inversão de papéis característica de um alto grau de dediferenciação com a mãe que mata o filho substituída pelo filho (Fausto) dando nova vida à mãe. Já mostrei como a forma clássica do mito de Orfeu conduz Eurídice para fora do inferno em lugar de ser trazida para ele pela deusa da morte. Fausto é explicitamente comparado a Orfeu. A sacerdotisa Manto, que certa vez levou Orfeu escondido para o inferno, promete fazer o mesmo com Fausto, para que ele possa pedir a Perséfone que liberte Helena, mas a confrontação decisiva entre Fausto e Perséfone nunca chega a ter lugar. Uma mudança de última hora, típica de uma intrusão maníaca vinda de baixo, substituiu uma estória inteiramente diferente de renascimento que não tem qualquer ligação e que destrói completamente a sua continuidade. O manequim químico Homúnculo consegue, com o amor, o seu renascimento suicida. Já falei sobre a extrema não-diferenciação oceânica do episódio. O Homúnculo ainda não nasceu e se encontra encerrado em um frasco de vidro que se torna incandescente e se eleva no ar, o que é outro simbolismo fálico. O manequim consegue renascer despedaçando o vidro numa tremenda explosão aos pés de Galatéia, a deusa do mar, no meio de uma cena geral de auto-abandono orgíaco.

Em parte alguma da literatura se encontra uma imagem mais condensada do útero autocriador e autodisseminador, ou seja da criança divina sem pais, identificada com o útero do qual se livra em um ato tríplice de nascimento, amor e morte. A imagem fantástica do menino-gênio da *Flauta Mágica* encontrou finalmente seu verdadeiro modelo. Fausto, a personificação da busca criadora para a própria realização, não ansiava, na verdade, proporcionar o renascimento à figura da mãe, e embora o artista, em sua obra, faça ressurgir a mãe morta ou ferida e ofereça a restituição com a integração da tessitura artística, ele, ao mesmo tempo, desce também ao inferno de seu inconsciente e reforma em seu útero o seu ego fragmentado. Contudo, e é esse ponto que desejo demonstrar neste contexto, a

intrusão da imagem poemagógica, embora representando a integração na matriz do útero, também destrói a coerência de superfície e cria uma quase intolerável impressão de fragmentação. Ninguém sabe se Fausto penetrou realmente até a presença de Perséfone e se foi bem sucedido em sua súplica. O nascimento-amor-morte de Homúnculo finaliza a cena. Ao levantar o pano, Helena já tornou a nascer e, da mesma forma que Homúnculo, parece que o conseguiu com sua própria força. Também é por conta própria que ela vai visitar Fausto em seu castelo medieval. Essa confusão irracional de espaço e tempo contém algum elemento maníaco, mas de outra forma a tragédia de Helena é severamente clássica, fazendo sobressair o contraste com o verso livre e a licença maníaca que caracterizou o auto-sacrifício de Homúnculo, e o elemento maníaco ressurge em Eufórion, o fruto da união de Helena com Fausto. Assim como Dioniso, ele em poucos dias chega à plena maturidade, uma alusão às forças autocriadoras da criança divina. Assim que chega a esse ponto ele atinge sua auto-realização com a disseminação de sua substância pelo ar, e logo se ouve o seu chamado vindo do inferno. A autodisseminação significara um auto-sepultamento no útero da terra, uma nítida inversão da seqüência temporal encontrada na seqüela da *Flauta Mágica* e no episódio de Homúnculo, onde a autodisseminação se segue ao sepultamento vivo. Depois da morte de Eufórion o enredo toma outra direção, mas essa falta de coesão não perturba tanto como o rompimento depois da morte de Homúnculo. O que Goethe tencionava era ligar alguns elementos soltos e dar mais ênfase a certos pontos, mas morreu antes que pudesse fazê-lo. Sentimos que ele não se importou muito com isso. Como eu já disse, ele havia trabalhado em seu *Fausto* durante toda a vida, mas apenas juntando pedaços aqui e ali, e havia publicado partes da obra como um "Fragmento". Tudo começa de forma abrupta no meio de um verso com a palavra "e". Ele pouco se preocupava com os requintes de coerência de superfície e se deixava levar pelas exigências de uma lógica mais profunda. Em seus últimos anos, quando ansiava por completar o seu trabalho, ele racionalizou o seu desprezo instintivo pela lógica superficial como um princípio consciente de uma composição poética. Em uma carta ao seu amigo W. von Humboldt, contou sobre um "secreto desenvolvimento psicológico" que merecia uma "investigação científica", julgando, possivelmente, que Humboldt pudesse ajudá-lo a compreender o que havia acontecido com ele. Escreveu que se havia elevado a uma espécie de criatividade poética que, na plena luz da consciência, trazia resultados que podiam enfrentar as autocríticas posteriores, mas que "ele nunca mais poderia nadar naquele mesmo rio outra vez". Embora aceitasse sua espontaneidade e apreciasse sua lógica "plenamente consciente", ele não tinha dúvida de que Aristóteles e outros "prosaicos" teriam considerado o seu estado como uma espécie de loucura. Ele sabia que não conseguiria tornar a sua lógica poética compreendida por sua platéia prosaica. Embora estivesse no ápice da fama internacional, também sabia que a sua última obra seria arrastada, como despojos de um naufrágio, para algumas plagas distantes e espalhada e sepultada pelas "dunas do tempo" (*"Dünenschutt der Stunden"*). E isso iria, na verdade, acontecer. Foram somente os comentadores do século XX, como Helen Herrmann, M. Kommerell e Stuart Atkins, de Harvard, que começaram a trazer para a superfície a ordem oculta do *Fausto*. Os comentadores anteriores, a despeito da geral reverência exagerada por Goethe, só viam a fragmentação superficial e a criticavam como sendo caótica e parecida com a forma por que a teoria clássica psicanalítica descrevia o caos superficial do processo primário. O. Pniower, um dos mais respeitados intérpretes da obra de Goethe, censura a indiferença do mesmo pelos essenciais que ele escondeu em "detalhes insignificantes" (no *Dichtungen und Dichter*, Berlim, 1912). O processo primário mostra a mesma indiferença e desloca assim a ênfase sobre a essência. Goethe também foi acusado por tratar laconicamente os temas maiores, por sufocá-los por meio de retardamentos preconcebidos, transições e pausas repentinas. Os temas sérios são tratados com pouco caso quando Fausto, que anseia pela auto-realização, é arremedado por Homúnculo, o manequim sintético, o que tira do tema toda a solenidade a que tem direito. Talvez tenhamos que verberar outra vez os gracejos irresponsáveis do processo primário, que nos sonhos mostra fantasias aterradoras nas doces imagens e transforma idéias tranqüilizadoras em medo e horror. Isso, naturalmente, não é o caos, mas apenas outro exemplo de nossa capacidade inconsciente para a dediferenciação que reconcilia as estruturas opostas e outras mais complexas. O desprezo de Goethe pela coerência de superfície toca a mesma faculdade inconsciente que existe em nós. Incidentalmente, o episódio do Homúnculo foi originalmente modelado como um ligeiro relevo imitando a *Flauta Mágica*, onde Papageno macaqueia seu senhor em sua busca de auto-realização quando procura uma fêmea de passarinho meio humano como ele. Nos primeiros esboços, o Homúnculo deveria procurar uma moça artificial feita por ele, mas o incidental se transformou no principal e o que era para ser apenas um arremedo de enredo cômico acabou interrompendo a principal ação da peça.

O "desenvolvimento secreto" de Goethe levou-o a aceitar a função construtiva do processo primário. Não sendo um "prosaico", ele conseguiu penetrar pela enganadora superfície da fragmentação, da frivolidade, do abandono maníaco e da obscuridade para sentir a lógica submersa de suas fantasias poemagógicas. Expressa em termos poemagógicos, a sua visão inicial da Deusa Branca como a assassina da criança, Margarete, uma projeção do superego particularmente agressiva, foi gradativamente cedendo lugar à imagem do ego maníaco reinando supremo, da criança autocriadora e autodisseminadora que poderia se chamar Homúnculo, Eufórion ou o menino do carrinho.

O artista tem que aprender a confiar em seu consciente e na sua lógica e coerência ocultas, e talvez tenha que sofrer muita dor, ansiedade e dúvida para completar o seu desenvolvimento secreto. É preciso que o ego se submeta primeiro ao ataque do superego. Como diz Robert Graves, o poeta tem que se submeter ao amor assassino da Deusa Branca. O ego aprende a neutralizar seu ataque transformando-o numa força de dediferenciação ativa e em crescente controle sobre o processo primário. Essa dediferenciação não é apenas "uma regressão controlada" (E. Kris) para formas mais primitivas de funcionamento do ego. O caso é que o artista transforma a não-diferenciação passiva primitiva em uma faculdade ativa para a moldagem de imagens de extrema dediferenciação nunca antes atingida. A contemplação do imagismo poemagógico despacha o ego em seu caminho e ao mesmo tempo indica o grau de dediferenciação que foi atingido em qualquer ocasião. É por isso que é tão importante distinguir os diversos níveis estruturais do imagismo poemagógico. Uma vez que o ego tenha atingido o pleno controle sobre a dediferenciação de imagens inerente ao processo primário, ele está pronto para a derrubada maníaca do superego, simbolizada pelo útero autocriador e pela criança divina. Então, a superfície e a profundidade do ego se unem e o superego se funde com o ego, até que o ciclo da criatividade se movimente para a terceira fase depressiva da criatividade.

A fusão temporária das funções de superfície e de profundidade implica uma disseminação maníaca e a eliminação de todos os chavões e maneirismos existentes. O ego pode-se permitir o desvencilhamento desse peso porque o prejuízo será mais do que compensado pela reintrojeção dentro da consciência de material reprimido que está esperando no útero inconsciente inferior (a terceira fase da criatividade). Está claro que a revisão inconsciente encarregada da reintrojeção consciente logo tenderá a rebaixar os recém-criados símbolos que se tornarão outro conjunto de chavões rígidos e defensivos. Por algum tempo, como já vimos, estes conservarão sua força de geração e fertilidade, enquanto perdurar a sua ligação com o útero não-diferenciado inferior, mas, na medida em que as novas imagens se forem libertando, como inevitavelmente acontecerá, o cenário está pronto para um novo desempenho do ritual da autodestruição e do renascimento no sacrifício do deus moribundo.

A rejeição de soluções preexistentes, a aceitação de um auto-abandono maníaco e destruição, são talvez mais claramente demonstradas no movimento coral da *Nona Sinfonia* de Beethoven, que havia então entrado em seu último período, quando abandonou a forma estrita e passou a se confiar cada vez mais à coerência intuitiva de profundidade. Ele teve que pagar o mesmo preço que Goethe pagou com tão boa vontade, pois a despeito de sua crescente fama os seus últimos trabalhos não foram apresentados ao público durante um longo período. Richard Wagner antes de seus vinte anos de idade descobriu os últimos quartetos e, sem mesmo nunca ter tido uma oportunidade de ouvi-los, talvez foram eles que o ajudaram a realizar a maior revolução na música, quase acidentalmente. Já falei sobre a incoerência rítmica no primeiro movimento da *Nona Sinfonia* onde a tessitura cósmica dos primeiros acordes não concorda com o trovejar que se segue a eles. Afirmei também que a unidade de ritmo só pode ser conseguida com uma verdadeira mudança de velocidade, um velho paradoxo de lógica inconsciente com que já nos tornamos acostumados. A sinfonia, considerados os rígidos padrões de execuções de concertos, raramente é executada de forma satisfatória, até mesmo nos dias que correm.

No último movimento coral, Beethoven rejeita explicitamente todos os antecedentes. Os recursos da orquestra já não chegam para ele, que precisa da voz humana para explicar o sentimento mais profundo de sua música. A rejeição dos antecedentes se encontra no estranho recitativo dos duplos baixos que respondem e rejeitam — imitando uma profunda voz humana — as citações dos movimentos anteriores. Nos primeiros esboços, essas respostas eram, na verdade, cantadas por voz humana que repudiava as citações como insuficientes para exprimirem o que tinha de ser dito. Uma idéia muito mais sutil é fazer que os baixos duplos "cantem" e, demonstrando assim a intolerável mudez de um instrumento puramente musical, ele procura fazer que os instrumentos cantem com voz humana, mas não o consegue. No final, a voz humana acaba por se intercalar como um símbolo de destruição extrema para poder obedecer a uma lógica mais profunda.

Ao mesmo tempo, a intervenção final da voz humana também rejeita o caos e a destruição. Não rejeita, porém, como os recitativos dos duplos baixos, as lembranças melodiosas dos primeiros movimentos. Responde ao trovejar do caos com que começa o movimento e que finalmente é repetido para varrer de lado, definitivamente, as citações orquestradas. A voz cantante rejeita o trovejar da destruição e exige uma música mais amiga. Ao espírito da alegria segue-se um hino estático. A auto-rendição maníaca vem depois da autodestruição agressiva, de acordo com a lógica do imagismo poemagógico. Beethoven permanecia numa dúvida dolorosa quanto à solução certa representada pelo movimento coral. Ao contrário de Goethe, ele não aprendera a aceitar a destruição superficial em favor de uma lógica mais profunda. Incidentalmente, isso mostra a plena ironia de nossa incompreensão persistente do que significa o imagismo poemagógico, quando o artifício de fragmentação de Beethoven logo se transformou em outro de ordem intelectual. As citações de movimentos anteriores eram bem recebidos como bons artifícios para produzir uma unidade superficial entre os movimentos da sinfonia.

A forma sinfônica não é ensinável por ser um supremo exemplo da necessidade poemagógica para fragmentar a coerência de superfície. Embora cada movimento por si possua uma forma que pode ser compreendida analiticamente, as pausas de permeio significam mais do que um agradável contraste em nota, ritmo e sentimento. Uma unidade subjacente só pode ser sentida com a aceitação e ênfase das rupturas superficiais. O intervalo de silêncio entre os movimentos não pode ser medido, mas é de imensa significação estrutural. O breve florescer da forma sinfônica clássica institucionalizou, por assim dizer, a fragmentação de superfície e portanto só permanecia viável enquanto os compositores pudessem confiar em suas sensibilidades de nível profundo para estruturar os espaços abertos na continuidade de superfície. Ao quebrar as formas tradicionais, Beethoven mostrou que já em seu tempo os espaços e contrastes entre os movimentos sinfônicos se tinham tornado uma questão de hábito mecânico ao qual faltava uma unidade mais profunda. A *Nona Sinfonia* acompanha o *Fausto* de Goethe quando toma como seu tema principal o trabalho da própria mente criadora. Sua própria dúvida, a tentativa de rejeição de precedente, as diversas tentativas para a solução de um novo problema formal e sua rejeição, o domínio do caos que se segue pela auto-rendição maníaca, tudo isso está incorporado à tessitura da própria obra. Eu já disse que a arte moderna não pode alegar que abandonou o assunto material objetivo e que foi a primeira a representar o processo criador subjetivo. Já vimos, nesta altura, que as maiores obras do passado foram poemagógicas exatamente nessa mesma maneira. Parece que uma vez que se tenha atingido maiores profundidades na elaboração de imagens da arte, a estrutura da obra de arte deve refletir essa descida perigosa.

Miguel Ângelo pintou no teto da Capela Sistina a criação do mundo e acabou por pintar poemagogicamente a sua própria criatividade no painel bíblico que está mais próximo ao mural do *Juízo Final* na parede do altar, e que ele pintou por último, quando já se encontrava no ápice de suas forças (ilustração 30). Esse pequeno painel é geralmente ignorado e parece curiosamente vago e nebuloso, o que também parece ser parte do assunto poemagógico. Antes de criar o mundo, o grande criador tinha que criar ele mesmo. Longe de ser a potente figura viril do pai das cenas da criação, um homem velho e fraco procura sair do útero de uma nuvem rodopiante que o envolve como a uma crisálida, enquanto seu braço se debate para cima procurando desvencilhar-se do envolvimento. Esse movimento para cima foi devido a uma decisão de último momento que dá idéia do efeito destruidor repentino da espontaneidade. Já apreciamos essas mudanças de idéia de última hora quando discutimos sobre o efeito destruidor do episódio do Homúnculo. Como aconteceu no *Fausto*, o tema poemagógico do útero autocriador se intrometeu em uma estória bíblica ortodoxa. O próprio Miguel Ângelo nunca chegou a uma interpretação, nem isso se torna necessário se aceitarmos a minha hipótese de uma necessidade íntima que se intromete em um planejamento ordenado. Seus contemporâneos logo chegaram à interpretação do painel dessa maneira herética e, desde então, não houve qualquer outra explicação satisfatória. Descrever aquilo como "Deus dividindo a luz e as trevas" é ignorar a fraqueza do gesto e talvez tenha contribuído para o seu esquecimento por parte do público em geral.

Um amigo meu chegou a se aventurar a uma explicação um tanto profana porque a cabeça de Deus nesse painel se parece tão pouco com a poderosa figura do pai quando cria o universo. Aquele homem fraco e velho que levanta seu braço cansado também representa o próprio velho mestre Miguel Ângelo, quando pintava o teto. É muito freqüente vermos pilhérias sobre assuntos de profundidades psicológicas acertarem em cheio. A atitude da figura e o desajeitado movimento de seu braço direito não estão muito diferentes da tortuosa atitude de um homem quando pinta um teto. Há alguma dúvida se Miguel Ângelo pintou o teto da Capela Sistina de pé ou deitado, e é possível que ele o tenha feito de ambas as maneiras, embora isso seja assunto sem importância. Temos um pequeno esboço de Miguel Ângelo (Figura 12) que representa um pintor de pé a pintar um teto daquela forma inevitavelmente tortuosa, o que demonstra amplamente como ele se via quando fazia aquilo, uma visão que ele talvez tivesse no seu espírito inconsciente. A pilhéria explicaria então a extraordinária fragilidade da figura divina e também a tolerância do mestre e do público quanto ao tratamento evidentemente herético de uma criação bíblica. Ao nível poemagógico mais profundo qualquer verdadeiro artista identifica a si mesmo e a sua obra com os poderes geradores do útero. Ele se sente ao mesmo tempo dentro e fora do útero envolvente e, em última instância, é o próprio útero. A estória da criação divina se torna uma estória de criatividade humana.

A meu ver, aqueles jovens desnudos, gloriosos e também incongruentes, poderiam ter-se intrometido impunemente ali no teto pelas mesmas razões poemagógicas. Ainda hoje a sua provocadora nudez e musculatura são antagônicas para um público religioso, mas os

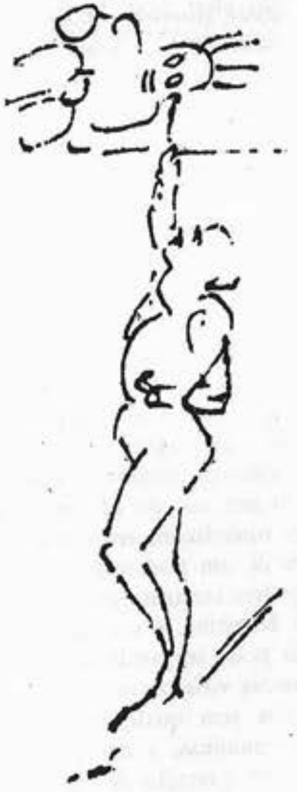


Figura 12. **Esboço marginal feito por Miguel Ângelo no manuscrito de um soneto no qual ele descreve suas dificuldades físicas para pintar os afrescos do teto da Capela Sistina. Poderia a imagem do «deus que se cria a si mesmo» no teto (ilustração 30) representar Miguel Ângelo no ato de pintar o teto?**

admiradores da obra de Miguel Ângelo os consideram e aclamam os maiores feitos da abóbada. Eu acrescentaria que eles também mostram diretamente o tema central da criatividade, e que são estreitamente relacionados com os três impudentes gênios da *Flauta Mágica*, que fazem suas travessuras durante toda a ópera sem dever obediência a quem quer que seja, e o são também com os inúmeros meninos divinos e autocriadores que se arrogam a autoridade e o poder dos pais. Também eles, certamente, são os causadores da destruição e fragmentação formais no que diz respeito à articulação arquitetônica da abóbada. Em um esboço anterior, o lugar deles ainda estava ocupado por ornamentos arquitetônicos convencionais que faziam sobressair a curvatura do teto, pois sem isso a curva ascendente do mesmo não poderia ser claramente interpretada e causaria confusão ao espectador. Toda a clareza arquitetônica foi abandonada desde que os *ignudi* invadiram esses pontos-chaves da Arquitetura. O seu tamanho desordenado perturba o equilíbrio da composição e produz uma sensação de que há ali gente demais. Seus corpos enormes formam molduras prepósteras à volta dos comparativamente menores painéis bíblicos existentes. Cada um desses gigantes se sentou em todos os cantos de todos os painéis. Com divina auto-suficiência e indiferença, eles parecem varrer de lado as cenas bíblicas que ali estão e apequenar também todas as suas figuras. A sua nudez pagã vai mal com as estórias sagradas e causa a muitos uma impressão realmente sacrílega, embora para o espectador já preparado não haja confusão de espaço nem de significação. Sinto-me inclinado a aceitar as explicações de A. Stokes a respeito desses nus de Miguel Ângelo, cujas distorções objetivamente grandes simbolizam, em um nível não-diferenciado de visão, as propriedades de um poderoso ser ambissexual. Seus torsos gordos e quadrados podem ser tanto uma indicação de força máscula como de fecundidade feminina, e essa fusão não-diferenciada evoca ansiedade porque não pode ser analisada em um nível consciente. Diz Stokes:[31] "as criaturas viris como . . . Sebastião (no *Juízo Final*) são sobre-humanas, pois sem qualquer traço de feminilidade elas incorporam as forças femininas, e daí a sua *terribilità*." Isso está de acordo com minha interpretação de que os *ignudi* representam o gênio autocriador identificado com o útero. Da mesma forma que as cenas bíblicas do Gênesis, aquilo conta a estória da criatividade humana e divina; sendo assim, não poderia deixar de se intrometer e de perturbar todas as considerações estéticas e iconográficas. Eles conseguem triunfar justamente devido ao seu poder de destruição violenta que faz parte de seu mais profundo simbolismo. Sua indiferença e despreocupação pelos quadros que supostamente emolduram sustentam o tema básico da auto-suficiência divina. Fazem escoar por toda a abóbada o mistério da criatividade e o ligam a uma unidade muito mais profunda quando destroem a sua continuidade superficial.

Devido a fazer parte da fantasia poemagógica, essa destruição nunca foi imitada com sucesso. Os pintores barrocos copiaram todas as inovações de Miguel Ângelo e, naturalmente, tentaram também produzir os seus próprios *ignudi*. No melhor dos casos, vemos um potente jovem segurando uma moldura que contém o painel, algo sem significação. Nunca mais se tentou a mútua interpenetração e confusão entre painel e *ignudi*, nem teria isso sido possível sem a preparação por meio de uma lógica mais profunda.

13

O Deus Disseminado e Sepultado

O PAPEL exato da agressão do superego ao trabalho criador só será, com toda a probabilidade, completamente compreendido quando tivermos percebido melhor o seu papel na gênese das doenças mentais. De muitas maneiras, a criatividade e as doenças mentais são lados opostos da mesma moeda. O bloqueio da criatividade por meio da rigidez do ego pode desencadear a fúria autodestruidora do superego que, de outra forma, é absorvido e neutralizado pela decomposição periódica do ego durante a criatividade. Uma crescente medida da agressão oral e anal do superego contra o ego é utilizada para aprofundar a normalmente superficial oscilação do ego quando se desloca para níveis inferiores menos diferenciados. Os ataques anais disseminadores do superego levam o ego, inexoravelmente, para uma extrema profundidade oceânica até que o processo de dediferenciação chegue a suspender a distinção entre um e outro, quando o ego poderá então se livrar da agressão. Foi mais fácil para mim começar a descrever o imagismo poemagógico em seus mais profundos níveis oceânicos, em que a agressão do superego se gasta e o ego se prepara para seu rebote maníaco e renascimento. A cruel Deusa Branca que representa a agressão anal e oral já desapareceu, e a criança divina (representando o ego autodestruidor e autocriador) usurpa a função criadora do útero. O espaço e o tempo já não têm importância. O confinamento (sepultamento) pode vir antes da disseminação e expulsão para dentro do vazio ou, com a mesma facilidade, no sentido inverso. A morte pode vir antes do nascimento e do amor. O falo, que é normalmente o instrumento de penetração e ejeção, se transforma em um útero continente. O vidro do Homúnculo é, com certeza, o símbolo de ambos. Henry Moore, em sua obra recente, parece haver abandonado o tema de toda a sua vida da Grande Mãe e da cavidade de seu útero. Suas novas esculturas muitas vezes se parecem com falos gigantescos, embora essas formas fálicas exprimam o velho tema em um nível mais profundo, em que a criança masculina incorporou os poderes do útero. Também elas se parecem com os ventres cavernosos da Grande Mãe. A criança e a mãe se tornam unos (ilustração 29). O desenvolvimento de Miguel Ângelo foi para o lado oposto. A obra de sua maturidade foi dedicada ao deus autônomo e autocriador que não tinha necessidade da mãe, mas em seu último trabalho, a *Rondanini Pietà* (ilustração 28), ele voltou à mãe que chora o filho morto, assim como tinham feito, antes dela, Afrodite e Cíbele. O trabalho parece inacabado como se a morte tivesse impedido que Miguel Ângelo chegasse ao fim. Um braço atlético levantado, que havia pertencido a uma versão anterior e abandonada, se mostra livre como um membro amputado, inteiramente despreocupado do resto do trabalho, embora seja realmente uma parte integrante do mesmo, como Henry Moore insistiu certa vez em uma entrevista, quando falou da profunda impressão que lhe causara a obra. A fragmentação, como tantas vezes acontece nas grandes obras da maturidade, é completamente dominada em um nível maníaco. O resto da escultura está praticamente inacabado. Miguel Ângelo foi reduzindo aos poucos o originalmente atlético corpo de Cristo até chegar a uma fragilidade quase transparente. Sua mãe se curva sobre o corpo acariciando-o com a mão muito fina e envolvendo-o numa ternura infinita. Muito estranhamente, o corpo morto e exangue do filho parece carregar a mãe como se o seu abraço uterino se tivesse tornado parte de seu próprio corpo. Lembramo-nos então do ícone da Adormecida, onde o filho divino carrega a alma da mãe, Essa inversão mostra em retrospecto o nível maníaco do imagismo poemagógico, simbolizado pelo filho auto-suficiente. As duas figuras tremem no limiar entre a vida, a morte e o possível renascimento por meio do amor. A felicidade maníaca que nega a morte é misturada a um sentido de luto profundo, que pertence a um nível depressivo mais alto do imagismo poemagógico. A força da obra pode ser limitada pela capacidade que ela tiver para arrastar ambos os níveis de experiência. Apesar de tudo isso surge a figura da mãe!

Há também certa diferenciação de tempo e de espaço. No nível oceânico, a própria criança contém todo o mundo; no nível depressivo, a mãe e o filho, o mundo interno e externo, já são vistos separados. O tempo também já voltou. O nascimento, o amor e a morte não são atos singelos, pois se prolongam pelo tempo. O ritmo duplo que se alterna entre a mania e a depressão e o ritmo equivalente, que também se alterna entre dediferenciação e diferenciação, já se fazem sentir, embora fracamente. O nível anal-depressivo não está longe. O luto da Sexta-Feira "Santa" pode ser santo e até mesmo doce, mas a morte é reconhecida sem haver certeza de uma ressurreição posterior. Dioniso, o deus autocriador, é também o deus moribundo que tem seus membros dilacerados, um a um, pela sacerdotisa. Na imagem de Penteu, ele é dilacerado vivo pela figura de Agave, sua mãe, mas ela também se recupera de sua loucura e assume o papel da mãe que sepulta e que cata os pedaços do corpo para um sepultamento condigno que garante a sua sobrevivência no inferno.

Já aludi a outro traço quase oceânico no imagismo do deus esquartejado e sepultado, ou seja, a fácil inversão dos papéis da mãe e do filho. De acordo com Freud, o Rei Lear ao carregar Cordélia, sua filha morta, representa o reverso da situação da deusa da morte carregando o filho amante morto. Sêmele, a mãe de Dioniso, também tem que assumir o papel do deus moribundo. Em uma das múltiplas versões do mito, Sêmele, assim como Cordélia, é expulsa pelo pai, dentro de um esquife que é largado no mar à deriva, uma imagem que tem os traços de expulsão e confinamento, mas no final Dioniso permanece como o deus autocriador sem mãe. Da mesma forma que Macduff em *Macbeth*, ele "não nasceu de mulher" porque foi "retirado fora de tempo do útero de sua mãe". O nascimento por meio de operação cesariana transforma Macduff e Dioniso em seres autocriados. Dioniso repete o motivo da autocriação pela forma que já discutimos, e por meio de sua própria força atinge a maturidade máscula em poucas semanas. Freud quase que interpretou *Macbeth* também dessa forma quando considerou como seu tema inconsciente a impossibilidade de Macbeth e sua mulher terem filhos, mas o mais importante é que eles tenham sido derrotados por Macduff, que não tinha pais. Temos que, novamente, inverter a situação nesse nível quase-oceânico. O motivo de falta de filhos tem que ser lido como o motivo de falta de pais, isto é, o mais profundo tema poemagógico do filho autocriador. Dioniso, no mesmo nível, se torna Dioniso Zagreu. Ele fora esquartejado, membro por membro, quando criança, mas conseguiu ser reconstituído porque seu coração ainda pulsava. Quando surge a figura da Deusa Branca, a criança mantém a sua superioridade pelo mecanismo já conhecido da inversão de seus papéis. A figura da mãe partilha a sorte do deus moribundo. Não apenas a sua mãe Sêmele, mas também a sua mulher Ariadne, são forçadas a assumir o papel passivo de serem expelidas e confinadas. Ariadne é a mãe que confina como a deusa do labirinto que é talvez o símbolo mais portentoso do útero envolvente (que encarcera) que devora o intruso, ao mesmo tempo que é a desprezada em Naxos, salva por Dioniso. Da mesma forma que Iaco, Dioniso também é aliado de Deméter, a grande deusa da agricultura e seus mistérios. Ali, Perséfone, a filha de Deméter, assume o papel do deus moribundo. A semente do milho partilha a sorte do deus disseminado e sepultado. O milho é simbolizado por Perséfone, que é sepultada e encarcerada no útero da terra. Deméter, como vingança, se transforma na mãe que encarcera e sepulta, e para conseguir libertar a filha ela torna a terra estéril. A semente enterrada, assim como Perséfone, permanece enclausurada dentro da terra e não medra na primavera. Na criatividade normal, o confinamento (sepultamento vivo) do material disseminado leva à integração e à reintrojeção para dentro do ser. A fantasia de ser encurralado dentro de um mundo interior morto ou vazio é mais característica da fantasia psicótica e, como tal, representa o supercrime da mitologia grega, que desencadeou uma infinita cadeia de culpa. A cosmogonia de Hesíodo culpa Urano por esse crime. Ele ultraja a fertilidade de Géia, a deusa da terra, constrangendo os seus filhos não-nascidos a permanecerem em seu útero. (Já me disseram que esse incidente tem um paralelo igual na cosmogonia dos Maoris.) Tanto o encarceramento da semente por Deméter como o da descendência de Géia têm uma referência imediata aos ritos agrícolas e o sempre presente pavor persecutório do camponês primitivo de que a semente enterrada não venha a medrar na primavera. Esse perigo verdadeiro não foge do final significado poemagógico do tema. Todos os trabalhos e invenções criadores, por mais importantes que sejam em realidade objetiva, assumirão o primeiro e o mais importante significado de seu papel subjetivo poemagógico no processo criador. Ser encarcerado em um mundo interior morto significa a esterilidade criadora e até mesmo a morte, e é disso que os psicóticos têm medo. A projeção (expulsão, disseminação e a ação de jogar fora) e o confinamento (sepultamento vivo, encarceramento) são os dois pólos do ritmo criador do ego.

Esse ritmo duplo é muito contido durante uma severa crise no desenvolvimento da criança muito nova. Estou-me referindo ao surgimento do nojo anal na idade de cerca de dezoito meses, quando o primeiro estágio anal cede lugar ao segundo. Antes que a criança tenha aprendido o nojo anal, ela espalhará livremente seu excremento como parte de sua própria substância valiosa, e espera que tudo o que esteja à sua volta o receba como dádiva preciosa, o que é de suma importância para ela, porque também nas fantasias altamente diferenciadas desse estágio anal a criança iguala todos os produtos do corpo materno, e ela mesma, como um produto desse corpo, não se distingue de seu excremento. A outros respeitos também a fantasia anal é quase-oceânica em sua falta de diferenciação. Os órgãos genitais masculinos também são considerados como excrementos expelidos pelo corpo, e todas as aberturas do corpo recebem o mesmo tratamento.

O surgimento do nojo serve para rediferenciar as zonas do corpo, e as anais se tornam rebaixadas, enquanto as genitais conservam e aumentam o seu valor. As aberturas anais e orais são, mais uma vez, nitidamente diferenciadas bem como suas funções de comer (confinamento e encarceramento) e de defecar (expulsão e disseminação). A origem do nojo anal nunca foi explicada satisfatoriamente, mas é certo que não é apenas imposta à criança quando de sua iniciação com os vasos sanitários, pois ela é por demais fundamental para isso. O nojo reforça muito as tendências do ego para o confinamento e a contenção. As projeções descuidadas do primeiro estágio anal são contidas, e os excrementos são depositados discretamente. Uma vez que a criança ainda se iguala inconscientemente aos produtos do corpo da mãe, torna-se essencial para ela ter a certeza de que ela mesma não se desvalorize, seja jogada fora e abandonada como um excremento sujo. O seu pavor sempre presente de ser abandonada torna-se cada vez mais agudo. Todos sabemos que a separação da mãe, por mais curta que seja, é especialmente prejudicial nessa idade crítica, e é bem possível que leve à delinqüência que é o roubo forçado do amor. A criança, ao se sentir como um excremento morto e sem valor, aceita o papel do criminoso fora da lei que é expelido do útero da sociedade. E ainda mais importante é que a contenção anal nesse estágio também ensina o ego a conter as autoprojeções inúteis (indicações de projeção) e a se valer da repressão em seu lugar. No primeiro estágio anal, a criança tendia a ejetar livremente partes fracionadas de seu corpo sem se importar suficientemente com a aceitação e a garantia que viesse a receber dos que a rodeiam. Cabia aos bons cuidados da mãe se ocupar das projeções da criança, tolerar as suas ansiedades correlatas e permitir que o filho reintrojetasse a sua substância perdida já enriquecida por suas elaborações. Já mostrei como, aprendendo a se reprimir, a criança cria um útero receptivo em seu inconsciente, onde o material fragmentado é "enterrado vivo" como a semente do milho no útero da terra. A dediferenciação inconsciente transformará o material e o tornará aceitável para uma introjeção posterior — numa forma simbólica irreconhecível — dentro do consciente. Se a transformação não tiver lugar e se o material reprimido voltar sem mudança, a reação consciente é altamente reveladora, com as reações apontando decisivamente para a origem anal da repressão. Freud já mostrou que uma desfavorável "volta do reprimido" é capaz de provocar uma mistura de sentimentos, de ansiedades, juntamente com nojo e o sentimento de falta de astúcia. Mostrou ele que a palavra alemã *grauen* (sentimentos de falta de astúcia) tem muitas vezes o significado de *grausen* (nojo). Se o nojo anal é um dos meios pelos quais o superego obriga o ego a reprimir o material fragmentado, é natural que os sentimentos de nojo tenham lugar se a repressão não for bem sucedida.

O ego usa a dediferenciação estrutural como uma técnica de repressão. É sendo dediferenciado que o material reprimido se torna inacessível à experiência consciente. Começamos a compreender por que a dediferenciação é tão facilmente sentida como disseminação (anal), seguida de sepultamento vivo. Todos os pavores de morte e de abandono que antes acompanhavam o surgimento do nojo e o aprender da repressão chegarão a penetrar dentro do processo poemagógico de criatividade. O fracasso de repressão poderá tornar-se a causa de psicoses e seus tormentos. O ego psicótico ainda não aprendeu a neutralizar o ataque do superego com o uso de seu mecanismo repressivo. Temos o exemplo do paciente maníaco-depressivo que repete a identificação da criança com os seus excrementos. Na sua fase maníaca (que corresponde ao primeiro estágio anal), ele se atira violentamente contra os seus semelhantes sem se preocupar se eles estão ou não dispostos a aturá-lo, e na sua fase depressiva (correspondendo ao segundo estágio anal) ele se sepulta escondendo-se da sociedade limpa como se fosse um excremento sujo e morto. É que ele ainda não preparou no seu inconsciente o útero envolvente que estaria pronto para receber as partes fragmentadas de seu ser e absorver assim a agressão anal do superego. Também o psicótico parece não haver conseguido aprender a repressão. Já falei sobre suas fantasias uterinas hostis de ser encarcerado vivo. Ele tem medo de ser apanhado por um vazio interior e ser sepultado vivo em um objeto morto, e seus pavores estão de acordo com a sua realidade psíquica de um vazio interior. Já dei a entender que não há necessidade de se interpretar as fantasias psicóticas uterinas como uma defesa contra outras ansiedades, possivelmente orais. Se minha interpretação for correta, essas fantasias destacam o caráter de encarceramento labiríntico de um mundo íntimo hostil e vazio não-alimentado pela repressão, e por serem reais eles estarão propensos a fazer nascer ansiedades agudas que cheguem quase ao pavor de um auto-aniquilamento total.

Do ponto de vista de um ego saudável, a repressão serve para conter a riqueza e a diferenciação do ego. A fragmentação já não leva a um abaixamento de tensões internas e à diferenciação, pois, por meio da repressão, a tensão interna é tolerada juntamente com o conflito, e são ambos fortalecidos. O ego se fraciona em partes conscientes e inconscientes, unidas pelo que W. R. Bion chamou de "barreira de contato", e que serve para conservar separados o consciente e o inconsciente, ao mesmo tempo que permite um fácil atravessamento da barreira.

O conceito de dediferenciação estrutural pode explicar esse duplo aspecto da barreira que poderia, à primeira vista, parecer contraditório. A dediferenciação torna o imagismo mental inacessível à percepção gestaltista consciente. Sendo assim, como já sugeri, o ego faz uso da dediferenciação para conseguir o que o superego lhe exige de repressão. Ao mesmo tempo, a dediferenciação prepara o caminho para a posterior reintrojeção dentro da consciência com a eliminação dos traços anais detestáveis (nojentos) do material que ofendeu o superego, substituindo em seu lugar equivalentes simbólicos que se enquadrem dentro do mais amplo âmbito de sua estrutura seriada.

A despeito de sua estreita afinidade com a contenção anal (repressão) e a expulsão (disseminação), seria errado considerarmos o ritmo do ego criador como "anal" sob qualquer aspecto. Seria mais provável que ambos os fenômenos tenham a sua origem comum num ritmo mais fundamental que possa ser associado com a interação dos instintos de vida, Eros e Thanatos. O psicanalista londrino L. Rubinstein mostrou-me que, em qualquer caso, seria certo chamar o ritmo anal de retenção e expulsão "ou-anal", uma vez que ele combina a internalização e a retenção orais com a originalmente desinibida expulsão anal. Abraham mostrou com acerto que o ritmo anal que se alternava entre a retenção temporária e a expulsão era extremamente primitivo, pois pertence filogeneticamente a um animal que não tenha diferenciação interna alguma, que possua uma única cavidade ou abertura no corpo para servir a todas as funções biológicas principais de comer, defecar e propagar. Essa cavidade única faria funcionar o básico ritmo ou-anal da vida, regulando a internalização e a externalização, o comer e o defecar. Na vida psíquica — e um organismo tão primitivo não seria desprovido de vida mental — o ritmo se alternaria entre as funções ou-anais de retenção e expulsão, introjeção e projeção, diferenciação e dediferenciação.

Em última instância, a interação entre os dois pólos do ritmo pode ser interpretada de maneira significativa como se fosse uma interação entre os dois instintos da vida. Nas minhas primeiras obras, segui o físico Schroedinger na suposição de que a vida (Eros) tende a um contínuo enriquecimento da diferenciação interna por meio da alimentação (internalização, retenção), enquanto a morte (Thanatos) tende à entropia, a uma nivelação por baixo da diferença entre o dentro e o fora e a uma diminuição da tensão interna por meio da externalização (excreção, expulsão). Também Freud identificava o instinto de morte com o princípio de entropia do nirvana, uma completa exaustão da tensão dentro do organismo psíquico. Ele foi criticado porque as recentes experiências com estados de aborrecimento mostram que os organismos vivos visam a certo nível ótimo de estimulação em lugar de a um nirvana completo de inutilidade. Esse truísmo não invalida o conceito de Thanatos como uma entropia, mas nos força a reformular a oposição entre os dois instintos em termos de um limiar ótimo para outros aumentos na diferenciação.

A vida só pode prosperar por um equilíbrio entre a diferenciação e a dediferenciação. Ambos os instintos são necessários. A força do organismo para conter a tensão causada por uma crescente diferenciação interna, sem recorrer à fragmentação e à expulsão, é uma medida de sua vitalidade. Em uma vida psicológica mais complexa o surgimento da ansiedade assinalaria a aproximação do limiar da tolerância e o iminente rebote do ritmo ou-anal. Quando é atingido o limite de tolerância, a fragmentação, a projeção e repressão reduzem as tensões internas.

No nível do organismo mais baixo, a divisão de células poderia ser descrita como um processo de fragmentação que se livra da excessiva diferenciação interna dentro da célula. Nesse nível, o metabolismo básico é tanto excreção anal como propagação pré-sexual. As metades fragmentadas da célula se expelem mutuamente como se fosse para o enriquecimento da vida orgânica em geral. Thanatos está, como sempre, ligado a Eros. Enquanto a diferenciação é rebaixada dentro das células novas, a vida, de modo geral, saiu ganhando em sua diferenciação com o aumento do número de organismos. A sexualidade, o próximo passo que ainda não foi totalmente explicado na evolução da propagação, tem que ser contemplada sob esse duplo aspecto. Enquanto o esperma macho se expele como se fosse para o vazio, ali está o óvulo à sua espera para a introjeção e o confinamento. O ato da expulsão (dediferenciação) a serviço de Thanatos está ligado com o confinamento (rediferenciação) a serviço de Eros, mas o ritmo metabólico se distribui entre dois indivíduos separados, uma momentosa e misteriosa mudança que é preparada pelo que já chamei de expulsão "dirigida", que já tem um elemento de confinamento. Há graus diferentes na direção da expulsão. Os arenques, macho e fêmea, simplesmente expelem livremente os espermas e óvulos, embora em estreita proximidade. Os desenvolvimentos dos genitais machos e do útero são um avanço em direcionalidade. Na esfera mental, a forma primitiva da identificação que se projeta arremessa partes de seu ser contra os outros objetos sem tomar conhecimento se serão, ou não, bem recebidos e nutridos. Na criatividade, esse processo se torna mais "dirigido". Na repressão, o espírito prepara um receptáculo parecido com um útero no mundo interior, no qual possa depositar as partes fragmentadas do ser. Aquilo a que chamei de fantasias anais é muito parecido, em seu caráter fundamental, com o metabolismo básico da vida. O tema do deus moribundo nesse nível se preocupa muito com a expulsão, a livre disseminação e a projeção dirigida ("sepultamento") em um receptáculo parecido com um útero. O nojo anal representa certamente a sua parte na inibição e "direção" da livre expulsão do primeiro estágio anal. Vemos agora que, longe de ser puramente anal em origem, esse desenvolvimento se enquadra na misteriosa interação entre Eros e Thanatos, que também causou o avanço na propagação da espécie, de uma divisão assexual de células e de livre autodisseminação até a expulsão mais dirigida e o confinamento da propagação sexual. Ambos os desenvolvimentos em "direcionalidade" são igualmente misteriosos em suas origens e têm que permanecer sem explicação, por algum tempo.

Em termos de imagismo poemagógico, esse desenvolvimento se nota claramente no imagismo de Dioniso, o deus dilacerado. O deus autocriador dissemina livremente a sua substância, e os fragmentos se reconstituem formando novos indivíduos pelo seu próprio esforço. Dioniso Zagreu ressuscita de seu coração que ainda pulsa. Aqui a disseminação e a reconstituição ainda ocorrem dentro do mesmo indivíduo. Em um nível depressivo mais alto, no entanto, outro indivíduo, a figura da mãe que sepulta (Ísis, Agave etc.), contém a livre disseminação ajuntando e contendo o corpo dilacerado do deus, e com isso garante seu renascimento no seu útero. A distribuição supra-individual do ritmo básico metabólico transcende então os limites da existência individual por meio da emergência da sexualidade. Compreendemos agora por que seria errado dar ao ritmo criador de expulsão e confinamento o nome de anal ou mesmo ou-anal. Ele também é eminentemente genital, e parece ocorrer em todos os níveis talvez porque repita sempre a interação metabólica entre os dois instintos básicos.

O primeiro estágio anal representa uma crise. Os dois instintos ameaçam separar-se durante aquilo que Melanie Klein, nas suas primeiras obras, chamou de máximo de sadismo e autodestruição (*"Blüte des Sadismus"*). Isso se enquadra bem com a minha interpretação do instinto de morte (Thanatos) como o princípio de entropia e dediferenciação, de que a ascendência de Thanatos durante o estágio anal coincide com um máximo de dediferenciação na fantasia anal. A expulsão e a projeção se tornam repletas de agressão anal. Os excrementos são tidos como armas perigosas que infligem pesados danos aos objetos contra os quais se projetam. No ápice da crise, Eros intervém e as coisas mudam. Já vimos como o nojo anal se torna o seu primeiro auxiliar. Ele rediferencia as zonas orais e genitais do corpo que se tornam distintas da nova zona anal rebaixada e de seus produtos, e também contém as expulsões e projeções indiscriminadas de excrementos por meio da nova necessidade de limpeza, preparando assim o caminho para projeções "dirigidas". Essa espécie de confinamento ou continência anal ainda ocorre somente dentro do único organismo individual. Na medida em que a sexualidade se desenvolve mais, ocorre então uma mudança portentosa. Outro indivíduo assume a função de confinamento e assim

derrota as tendências expelidoras do instinto de morte. No imagismo poemagógico, as mudanças afetam principalmente o caráter das fantasias uterinas. No nível maníaco-oceânico o ser é identificado com o útero. O milagre se dá quando as projeções se tornam "dirigidas" e buscam um receptáculo no mundo externo. A figura da mãe e seu útero são encontrados e considerados prontos para receber e conter as projeções da criança.* Esse processo supra-individual não pode ser explicado com base na psicologia individual ou da de grupo. Está claro que o estado oceânico já era supra-individual de outra forma, pois ele apenas negava os limites entre o ser e os outros indivíduos, mas já agora o círculo mágico é mais fechado e confinado a dois indivíduos somente. Poderia isso ser outra interação e transigência entre os dois instintos de vida? Estou fazendo esta pergunta apenas para demonstrar o mistério inexplicado do passo da projeção assexual para a sexual (expulsão). A compreensão ainda está muito longe e talvez exija um grau de abstração de que ainda não somos capazes. Tudo o que podemos dizer é que os mistérios da criação e da criatividade humana parecem ser um só.

Certa ocasião, fiz uma preleção sobre disseminação e confinamento na arte, e aí mostrei como a obra de arte funciona como um "útero" para receber e alimentar as identificações que se projetam. Houve alguém na audiência que me criticou dizendo que eu não estava realmente falando sobre arte e sim sobre as relações humanas em geral, o que era sem dúvida verdade. Não podemos separar a criatividade de sua base social. A criatividade da criança acompanha e mantém as suas afinidades humanas que se desenvolvem. Para nos enriquecermos como indivíduos, temos que remodelar e mudar as nossas afinidades humanas sem considerar a projeção e a introjeção. Uma freqüente falha nas relações humanas é devida à mesma rigidez do ego que impede a criatividade. Precisamos dar livremente a nossa substância, precisamos projetá-la para dentro de outras pessoas ou de obras criadoras, para transformações adicionais. Da mesma forma que no trabalho criador, devemos ser humildes e gratos para receber de volta muito mais do que realmente demos. Nossa personalidade crescerá por meio dessa troca que é a base do metabolismo de nossa vida social. Talvez seja essa a moral da peça faustiana de Ibsen, *Peer Gynt*, e o que busca o seu herói para a auto-realização. Peer andou por todo o mundo à procura de si mesmo. Sua busca terminou no colo de sua mãe-esposa que toda a sua vida havia esperado para o receber e envolver. A criatividade, então, pode ser a autocriação que só é possível por meio do intercâmbio social, quer com outros indivíduos, como acontece na criatividade social, no sentido mais estreito da palavra, quer por meio do trabalho criador impessoal. A obra de arte não é certamente apenas uma projeção e reflexo direto de nosso mundo íntimo pela "auto-expressão", como se pretende geralmente. Ela recebe as projeções fragmentadas de nosso mundo íntimo somente para transformá-las e alimentá-las.

---

* Durante a fase primitiva das projeções livres não-dirigidas, a boa mãe carinhosa também contém e desenvolve os fragmentos expelidos da própria criança, que ainda não é considerada como outro indivíduo que está disposto a servir de receptáculo. As projeções não são dirigidas, e somente a intervenção acidental da boa mãe carinhosa evita que a criança desperdice a sua substância.

Nunca é demais mostrar a importância do aspecto social da criatividade. Infelizmente, quase nada sabemos acerca da criatividade social e o seu mais poderoso impulso, nosso sentimento de justiça nato e profundamente enraizado. Existe uma tendência nos trabalhos escritos sobre Psicanálise a considerar o sentimento de justiça como uma mera projeção do superego. As leis sociais são consideradas compulsões de culpa externadas. A qualidade punitiva das leis penais é uma característica certa de um severo superego, mas, de certa forma, esse ponto de vista elimina completamente a importância de nosso mais equilibrado sentimento de justiça. Acho útil considerar o corpo social ou o "útero" da sociedade em termos do metabolismo básico da expulsão e do confinamento, e examinar a justiça social em termos de sua interação equilibrada. Temos a tendência de nos admirarmos da crueldade compulsiva e sem sentido de nosso sistema penal. É fato que já não expulsamos simplesmente os criminosos de nossa sociedade. Rendemos homenagem à necessidade de contê-los no corpo social enterrando-os vivos nas prisões e soltando-os pouco depois, com pouca orientação em uma sociedade hostil que não deseja recebê-los ou nutri-los. Vale a pena medirmos a sanidade de uma sociedade e o seu poder de coesão social pela força de sua resistência contra a fragmentação e expulsão de seus membros desviados e marginais. As minorias, os criminosos, os loucos, os velhos e os mortos são geralmente elementos marginalizados e possivelmente estranhos, que parecem provocar tendências de expulsão e de fragmentação em certa sociedade. A rica diferenciação interna e uma variedade de classes e "instituições" (Malinowski) em uma sociedade indicam grande força de coesão social, ao passo que um igualitarismo invejoso e a intolerância de diferenciação social indicam uma fraca saúde social. Quanto menor for a força de confinamento em uma sociedade, tanto mais facilmente será um seu membro desviado tratado como um elemento "estranho" que deva ser expelido. A necessidade excessiva para a mesmice e a igualdade na sociedade moderna levaram ao fenômeno agora freqüente das pessoas "deslocadas", um sinistro sintoma de moléstia social. O criminoso, ao se colocar deliberadamente fora da sociedade, chama para si o papel de bode expiatório que precisa ser devidamente expelido, um alvo passivo para as tendências de fragmentação em fermento dentro de uma sociedade. Frazer identificou a trajetória da instituição do bode expiatório regressivamente até o tema universal do deus moribundo. Nos rituais sociais e religiosos, somente os bem-nascidos podiam ser escolhidos para o sacrifício voluntário, para sustentar o vigor da sociedade primitiva. Com o passar do tempo, esses ritos sagrados foram rebaixados para ritos de purificação com uma forte nuança de expulsão anal. Em determinados períodos, a cidadania se limpava com a ejeção de bodes expiatórios carregados com os males e pecados da comunidade. Os membros marginais da sociedade, tais como os vagabundos ou criminosos, estavam sempre prontos para essa ocasião.

Não há nenhum outro momento em que o corpo humano chegue mais perto da condição de excremento do que depois da morte, especialmente depois de começar a sua decomposição. A coesão social de uma sociedade poderia bem ser medida de acordo com o tratamento que ela dispensa aos seus mortos. As tendências de fragmentação podem expressar-se em uma eliminação apressada e sem dignidade para os mortos. Os corpos são sumariamente enterrados ou jogados no mato. A infeliz ilha de Alor que Kardiner usou como exemplo de tensão social faz muito pouco para conservar ou conter os mortos. Do outro lado da escala, encontramos as civilizações que usam uma grande cópia de riqueza e energia para conter e conservar os mortos em seu meio, possivelmente até mesmo com sepulturas dentro de propriedades particulares, e então já não sobram vestígios de expulsão ou eliminação anal. Um estranho sintoma do comportamento compulsivo nas leis penais era aquele em que os corpos dos criminosos executados não podiam receber um sepultamento condigno em campo consagrado. Eram enterrados dentro dos terrenos das prisões, mergulhados em cal viva, como se fossem refugo apodrecido.

O tratamento indigno aos mortos e fugitivos quase sempre desperta nosso sentimento de justiça. Parece que em nenhum outro exemplo se torna tão delicado o equilíbrio entre a expulsão e o confinamento. Para os gregos, era a figura de Antígona que mais profundamente aguçava seu sentimento de justiça. Ela é talvez a corporificação mais sublime da deusa que sepulta, favorecendo o confinamento e resistindo à expulsão. Édipo, seu pai cego, separou-se da sociedade decente depois de haver reconhecido seu crime. É em vão que vaga pela terra à procura de redenção. Antígona o guia em suas andanças. Sófocles em seu *Édipo em Colono* descreve sua libertação final. Antígona o leva à fenda da gruta sagrada das Eumênides, perto de Atenas, e que são as Erínias no seu benevolente aspecto, como deusas da terra. Ela deixa Édipo entrar sozinho na gruta sagrada e descer pela fenda até o inferno. Ele se sepulta vivo no útero da terra. A cena tem um ar de solene serenidade que não pode ser bem explicada pela ação consciente, principalmente porque se passa fora do palco, mas sentimos, de certa forma, que foi feita justiça, embora seja difícil explicar por quê. Estamos testemunhando o ritual do deus moribundo com seu estranho poder de satisfazer o nosso senso de justiça.

Antígona se ergue à sua condição plena de deusa que sepulta, na peça a que Sófocles deu seu nome. Essa tragédia se tornou, para os gregos, a suprema manifestação da justiça divina que sobrepuja a razão humana e suas leis. Sabemos pelos relatos do tempo quão profundamente a tragédia impressionava a platéia de Atenas, a despeito de alguns traços distintamente anais e repulsivos. O enredo mostra abertamente o tratamento de um corpo humano como se fosse detrito anal. Os irmãos de Antígona morrem em combates fratricidas, um defendendo a cidade em que nasceu, enquanto o outro a ataca criminosamente. O Rei Creonte, tio deles, decretou que o bom irmão teria um funeral com honras de Estado, ao passo que o corpo do outro seria jogado fora da cidade e deixado a apodrecer insepulto. Antígona tentou secretamente levar a cabo ritos de sepultamento perfunctórios que assegurassem a sobrevivência de seu irmão no inferno. Creonte decretou que qualquer tentativa para sepultar o corpo seria punida com o sepultamento vivo do culpado. O tema de jogar fora e enterrar vivo não poderia ser mais insistente, nem tampouco escapamos ao nojo anal. A sublimidade da peça, em vez de perder, ganha altura com a ênfase da afinidade entre o corpo insepulto e os excrementos. O mau cheiro do corpo exposto e em decomposição chegava a penetrar até na cidade. Antígona sente que deve obedecer à lei divina que ordena os rituais de sepultamento e desafia as leis humanas, tornando a dispensar os ritos, e é então condenada a ser enterrada viva. Como acontece tanto no nível quase-oceânico, os papéis de mãe e filho se invertem, de que resulta que Antígona, a deusa que sepulta, deve ela mesma ser sepultada viva. Talvez se tenha tornado claro agora por que o nosso senso "inato" de justiça não pode ser simplesmente explicado como uma projeção de nosso superego. O sentimento de justiça do ego serve para modificar as agressões quase-psicóticas do extremo primitivo do superego. A justiça é feita com a assistência ao ego em sua luta para se manter contra um superego oral e anal superagressivo. Em resumo, o que é projetado não é somente o superego e sim a sua proveitosa interação com o ego. O ego deve poder modificar e amenizar a severidade do primitivo superego, geralmente por meio de sua crescente criatividade. O drama da justiça humana garante

ao indivíduo o devido processo da lei para que ele possa desempenhar um papel ativo na administração da justiça e modificar a sua severidade. A justiça mantém o equilíbrio adequado entre o ego e o superego, controlado pela batalha sempre incerta entre as forças de Thanatos e Eros. Numa sociedade futura em que as tendências contenedoras de Eros forem suficientes para contrabalançar as tendências expelidoras de Thanatos, não serão necessários castigos legais para conter as inclinações à fragmentação dentro de tal sociedade. Da maneira que estão hoje as coisas, seria perigoso procurar modificar o sistema penal existente. O criminoso põe em perigo a coesão social quando ameaça deflagrar suas tendências latentes para a fragmentação. Ele se oferece como um bode expiatório para ser expelido, ou sepultado vivo, como acontece em nosso sistema penitenciário. Tudo isso é um comportamento altamente compulsivo de nossa parte. Impedi-lo com reformas prematuras poderia pôr em perigo a precária coesão de nossa tessitura social.

Fala-se freqüentemente do "útero" da sociedade que envolve os indivíduos. Os membros dessa sociedade projetam partes de seus corpos dentro do útero e para isso sacrificam as suas existências individuais no processo supra-individual característico da criatividade, e da criatividade social em particular. A sociedade reconhece esses prejuízos quando recebe e envolve com segurança as partes do indivíduo que lhe são entregues. A mãe boa é a primeira a desempenhar esse papel. Quando a criança aprende a adaptação social, ela mesma deve também abrir mão de uma parte de sua existência individual, e isso numa hora em que se torna plenamente consciente de sua individualidade separada. Sua rendição se torna um gesto cheio de ansiedade, especialmente devido ao surgimento simultâneo do nojo anal que torna a criança insegura quanto ao seu valor como um produto corpóreo de sua mãe. É de suma importância que a mãe boa não rejeite a criança que se apega a ela nessa hora, e sim que bem compreenda suas investidas e ansiedades. No meu modo de ver, o criminoso não conseguiu levar a cabo sua própria rendição social por não estar seguro da aceitação de sua pessoa por parte da mãe. É por isso que ele se afasta voluntariamente do corpo social (o útero da sociedade) e como um fora-da-lei provoca as tendências para expelir e fragmentar que se encontram latentes dentro da sociedade.

14

O Deus Devorado e Incinerado

FREUD confiava nos poetas. Eles mais do que os outros têm uma compreensão imediata da fantasia do inconsciente, e também têm uma compreensão muito direta do imagismo poemagógico e da sua função no trabalho criador. Nas grandes obras de arte é geralmente bem discernível a estratificação do imagismo poemagógico nos níveis edípico-genital, esquizóide-oral, depressivo-anal e maníaco-oceânico.* O progresso vindo da superfície edípica para a profundidade oceânica segue a lógica íntima da imaginação criadora e suas leis estruturais de diferenciação e dediferenciação. Já vimos como Sófocles tratou o mito de Édipo, e é de pouca importância para nós que ele tenha feito o mais livre uso possível das múltiplas variantes populares do mito, e talvez até mesmo tenha acrescentado alguns novos detalhes, livremente inventados, aqui e ali. Estamos certos quando tratamos a sua versão como a mais autêntica pois, sendo um poeta, ele compreendia melhor do que os outros a função e o significado dos mitos poemagógicos. Em *Édipo Rei*, ele tratou o tema "edípico" genital junto com o imagismo oral-esquizóide que vem logo abaixo. É a curiosidade oral do rei que causa a sua queda. Ele havia encontrado a mãe devoradora na figura da monstruosa esfinge, que fazia perguntas e devorava que não soubessem respondê-las. Na peça, o papel dela é desempenhado por Édipo que, por sua vez, faz as perguntas que o levam à destruição. O castigo auto-infligido de arrancar os olhos com uma jóia tirada das roupas da mãe significa a sua castração oral. Esse simbolismo oral-esquizóide do cientista que faz perguntas será tratado por nós mais adiante com maiores detalhes. Minha interpretação preliminar da peça só serve para esboçar, *grosso modo*, a complexa estratificação do mito. Em *Édipo em Colono*, descemos ao nível anal-depressivo. O rei, tendo-se posto fora da sociedade decente, sai pelo mundo à procura de um asilo que o receba e abrigue. Antígona, seu fiel guia, desempenha o papel da mãe que repudia e no fim o rei encontra a redenção com os seus próprios esforços. Fiz sobressair o curioso caráter oceânico-maníaco de sua auto-imolação. Ele comete o suicídio enterrando-se vivo na fenda sagrada das Eumênides, em uma cena que não tem qualquer traço de depressão ou resignação. A tragédia de Antígona mostra o pleno aspecto depressivo do sepultamento ao vivo em comparação com o livre repúdio. Sempre podemos fazer uma dessas análises de mais profundos níveis de fantasia poemagógica com quase todas as grandes obras de arte como, por exemplo, no *O Anel dos Nibelungos* e no *Fausto*, e também nas tragédias de Shakespeare. Uma análise em ampla escala só poderá ser levada a cabo em outra investigação. Aqui, quero apenas estabelecer uma ampla moldura estrutural.

Os grandes mitos poemagógicos estão sempre sofrendo transformações, pois seus temas se separam de seu útero inconsciente e são forçados a trabalhar na iconografia corrente da arte popular. Os estudiosos eruditos do Instituto Warburg, de Londres, tomaram a si a tarefa de acompanhar as vicissitudes de um poderoso tema mitológico através de todas as suas transformações. Mostraram com justeza a necessidade de interpretar cada versão nova contra o cenário retrospectivo da precisa situação histórica que temos necessidade de compreender para poder avaliar as influências externas que forçaram o tema a assumir certo molde. É esse constante uso e abuso dos temas portentosos que tornam indispensável o testemunho dos poetas. Os Sófocles, Wagners ou Shakespeares podem remover as inutilidades acumuladas das revisões secundárias e chegar até às fantasias inconscientes que lhes deram rigidez e durabilidade antes de mais nada. Em lugar de tirar da idéia um exame direto e de profundidade psicológica dos velhos temas iconográficos, os historiadores do Instituto Warburg ajudaram a demonstrar a sua validez para a compreensão da grande arte. Se acreditarmos nas provas internas das grandes obras de arte, teremos menos possibilidade de errar do que se procurarmos separar e examinar tudo o que foi acumulado nas versões mais populares e menos importantes dos mesmos temas.

As cosmogonias poéticas são fontes excelentes para o estudo da rigorosa estratificação da fantasia poemagógica. O tratamento dado por Miguel Ângelo à cosmogonia bíblica prova como a lógica da fantasia criadora força o artista a interpretar a criação exterior do universo também como uma representação poemagógica da íntima criatividade humana. A grande cosmogonia de Hesíodo não é uma exceção a isso. Superficialmente, ela parece ser uma estória sem fim de crimes edípico-genitais, de pais com pavor dos filhos e de filhos acabando por derrubar os pais. Urano sela (encarcera) sua prole dentro do útero de Géia. Seu filho Crono o derruba castrando-o com sua foice dentada e devora também seu filho, mas é dominado por Zeus que, por sua vez, inquieto, ocupa o trono à espera de quem o venha conquistar. Essa breve descrição mostra os traços mais ocultos da devoração oral e do encarceramento anal que tão pouca atenção tem merecido até aqui. O mais profundo nível oceânico-maníaco do deus autocriador é representado um tanto abstratamente por Eros, o deus do amor, e que tem de existir antes de Urano, para que a sexualidade possa funcionar. As obras oraculares transformam Eros em um verdadeiro deus criador de si mesmo, que se liberta do ovo cósmico e possui a força procriadora de ambos os sexos. Em um capítulo anterior já mencionei o outro nível anal-depressivo mais alto do sepultamento ao vivo. Urano comete o supercrime de encarcerar no útero de Géia os filhos não-nascidos, e uma vez que ela representa a terra, temos então uma ligação imediata com os rituais agrícolas do espírito do milho que é encarcerado no útero da terra durante o inverno. Existe um elemento de revisão edípico-genital que transfere a agressão da figura da mãe para a do pai. Não é a mãe que encarcera sua prole em seu útero. É Urano, o pai, que aparece como o arquicriminoso e que enfrenta a vingança de Géia. Somente Deméter (Ceres), a mais maternal e terna de todas as deusas olímpicas, pode assumir abertamente o caráter do útero que encarcera, quando faz que a semente não germine. Até mesmo a sua agressão é racionalizada como uma "vingança" por um crime cometido por um deus masculino. Sua filha Perséfone (Prosérpina), que representava a semente enterrada, foi levada aos infernos por Hades e ali permanece encarcerada. Deméter logo assume seu papel como deusa da fertilidade e do renascimento, depois que a filha volta para ela.

---

* Ver Apêndice, págs. 280-283.

Quando Géia, ultrajada, busca vingança de seu marido Urano, não é ela quem, abertamente, comete o crime de retribuição. Quem o faz é seu filho Crono, que, instigado por ela, castra o pai quando de suas relações sexuais com Géia, um incidente um tanto cru para o nosso gosto de hoje. O instrumento usado para a castração, a famosa foice dentada, e também o fato da ocasião em que ela teve lugar, mostra claramente que foi a própria *vagina dentata* de Géia que seccionou os órgãos genitais do marido. Por meio da foice, ela se torna a primeira encarnação da mãe que devora em seu típico aspecto de castradora. Como sempre acontece, a estória repete o tema da castração oral. Do sangue que escorre dos órgãos genitais mutilados surgem as terríveis Erínias, símbolo do superego oral-sádico (devorador), cujo fim principal é vingar as mães ultrajadas pelos filhos. Perseguem e levam à loucura os filhos culpados, e a

punição preferida é a castração. A sua vítima mais célebre foi Orestes, o matricida, que elas levaram à loucura sem contudo castrá-lo. Conta Pausânias que Orestes se recuperou da loucura decepando com a boca um de seus dedos, infligindo assim a si próprio (simbolicamente) a punição da castração oral. Ao se mutilar, Orestes vê então as negras Erínias se transformarem nas bondosas Eumênides. Isso reforça o meu argumento de que a punição auto-infligida de Orestes representa, na verdade, a castração que as Erínias, em seu aspecto perseguidor, iriam impor-lhe. Édipo, ao arrancar seus olhos, antecipa a sua castração e escapa à punição das Erínias. Os olhos que podem "devorar" visualmente os objetos mostram a importância do caráter oral dessa castração simbólica.

Os mitos, e as cosmogonias em particular, são tentativas pré-científicas para explicar a realidade, e talvez seja por isso que o material oral-esquizóide é tão abundante neles. A explicação científica do mundo, especialmente através do mito de uma causalidade forçada, é uma projeção muito direta da fantasia oral-esquizóide. De acordo com Kelsen, a lei da causalidade é bem redundante para uma explicação científica, sendo um remanescente de uma mais primitiva explicação por culpa. O primitivo explica os acontecimentos naturais como sendo causados por crime e culpa. Sua curiosidade é despertada por desastres que ele interpreta como efeitos de culpa cometidos por ele ou por outros. Esse tipo de curiosidade pré-científica também acompanhou o nascimento da ciência ocidental depois da Renascença. Quem tinha a culpa dos desastres naturais eram as bruxas e seu ajudante, o diabo. A estória do paraíso foi então revista para transformar a serpente tentadora no demônio medieval que persuadia Eva a praticar os seus crimes orais. Na versão hebraica, a serpente era um animal como os outros nos jardins do paraíso.

O conteúdo libidinoso id da curiosidade científica é o *voyeurismo*, um desenvolvimento de um desejo ainda mais primitivo de "devorar" alguma coisa com os olhos. O crime oral de Adão e Eva representa simbolicamente o devorar de seios e de órgãos genitais. Eva despoja a árvore "que cresce no centro do jardim". No *Fausto*, de Goethe, que é outra estória de bruxa e diabo, encontramos duas interpretações de sonhos que antecipam Freud. Na *Walpurgisnacht*, Fausto conta para uma jovem feiticeira um sonho que teve em que vira uma macieira com duas lindas frutas. A linda feiticeira logo estabelece uma ligação entre o sonho com a estória do paraíso, sentindo-se satisfeita que seu "jardim" tenha produzido frutas tão boas. Mefistófeles, conversando com uma velha feiteceira, conta-lhe um sonho de ansiedade a respeito de uma árvore com uma grande fenda, e como essa fenda o repelia, mas também atraía. O símbolo dessa árvore fendida está sempre aparecendo em estórias de fadas e tem um definido simbolismo de castração. O diabo e os outros demônios têm uma fatal propensão para serem apanhados em árvores fendidas, garrafas e símbolos semelhantes da vagina como armadilhas perigosas, o equivalente anal da *vagina dentata* oral. A árvore que Eva despoja no Paraíso representa os órgãos genitais de Adão, e ele representa um papel curiosamente passivo. É a serpente fálica que tenta Eva ao seu crime oral. A punição dela também simboliza castração — Eva esmagará a sua cabeça.

O crime oral da bruxa e do diabo era repetido nas fantasias medievais da Missa Negra, que culminava em um tributo oral ao diabo: a bruxa beijava o bode do diabo por baixo do rabo, e o diabo respondia sugando o sangue da bruxa. As marcas que ficavam no corpo da bruxa onde o diabo havia sugado eram consideradas como provas evidentes de sua culpa. A muitos outros respeitos os eruditos caçadores de bruxas mostravam grande circunspecção e até mesmo ceticismo. O guia oficial dos caçadores de bruxas, o famoso *Malleus Maleficarum* (*O Martelo das Bruxas*) é uma leitura perturbadora. Desde que aceitássemos a sua premissa de que havia pessoas perigosas dotadas de poderes sobre-humanos e que ameaçavam a humanidade com catástrofes, a erudita exposição de *O Martelo das Bruxas* mostrava notável circunspecção e eqüidade. Algumas vezes pediam que as bruxas repetissem seus ritos mágicos dentro do tribunal, e seus efeitos eram observados, notados e avaliados com cuidado extremo. Chegamos a estremecer quando reconhecemos nesses julgamentos de bruxas os autênticos antecedentes do moderno procedimento científico nos laboratórios. Ficamos a imaginar se o cientista moderno seria capaz de uma igual isenção e de cuidadosa observação se fosse colocado debaixo das mesmas condições emocionais que dominavam os julgamentos de bruxas. Na medida em que os pavores diminuíam gradativamente, as absolvições eram arrazoadas com as mesmas sutilezas que haviam presidido as anteriores condenações, muitas vezes cruéis. Nesse contexto de pré-científica experimentação, a aceitação não-crítica das marcas produzidas pelo vampirismo do diabo, que eram aceitas como prova convincente, indica claramente uma motivação particularmente forte e inconsciente. A busca meticulosa, e por vezes indecente, das marcas escondidas poderia ter satisfeito a um *voyeurismo* primitivo verdadeiramente devorador, dirigido aos resultados da agressão oral e da autodestruição. Essa espécie de *voyeurismo* pré-científico projetava a agressão oral do superego muito diretamente para dentro do mundo exterior. Diferentemente de Freud, que pensava que o superego era resultado da internalização do pai edípico castrador, Melanie Klein encontrou os primórdios de um primitivo superego nas fantasias orais da infância. A criança muito tenra sofre de intensas fantasias autodestruidoras que Melanie Klein reconhece serem manifestações muito diretas do instinto de morte. A origem do superego é ainda muito obscura, e isso é confirmado por minhas próprias especulações sobre as origens da repressão do ego à disseminação "anal" do ego pelo superego. Em um trabalho anterior, já sugeri que o superego neutraliza as verdadeiras fantasias autodestruidoras.[4] O ego, em vez de procurar ou aceitar a destruição física, permite que o superego o morda e mastigue com cruéis sentimentos culposos de remorso, mas as velhas fantasias da destruição física ainda permanecem no imagismo poemagógico da curiosidade científica.

As crenças irracionais dos caçadores de bruxas chegam muito próximo da fantasia paranóide esquizofrênica. O esquizofrênico pode, muitas vezes, exibir fantasias autodestruidoras infligindo nele mesmo mutilação ou castração. Ele ainda não aprendeu a absorver e neutralizar as fantasias autodestruidoras dentro dos processos intrapsíquicos de criatividade, onde o ego se submete aos ataques do superego até um ponto de quase total aniquilação. Já vimos como o maníaco-depressivo trata todo o seu ser da mesma forma que o superego anal disseminador e sepultador trata o seu ego. Ele alternadamente projeta todo o seu ser livremente durante a mania e o encarcera e sepulta durante a depressão, enquanto o são espírito criador apenas submete as funções de seu ego à disseminação anal e ao sepultamento pelo superego. Algumas provas no trabalho criador e na fantasia poemagógica mostram uma maturidade incompleta do superego como uma importante origem da doença mental. O ego não absorveu os instintos de morte dentro do funcionamento mudo do processo criador, de modo que a autodestruição se insinua para destruir todo o ser.

Os sentimentos de culpa estão estreitamente ligados aos sentimentos de vergonha e nem sempre pode-se distinguir um do outro. A estória do Paraíso estabelece uma ligação entre a primeira culpa e o conhecimento da vergonha. Freud especulava quanto ao sexo masculino ter sido forçado a tomar conhecimento da vergonha depois que a humanidade adotou sua postura ereta, para com ela proteger seus órgãos genitais que ficavam expostos. O perigo que os ameaçava poderia não ser tanto um inimigo externo quanto o desejo culposo de uma castração oral vinda do íntimo. Nos relatos bíblicos, a vergonha também veio do crime de devorar e que, na minha interpretação, era também castração oral. A vergonha é oposta ao exibicionismo. A linguagem revela a tendência oral de exibicionismo como uma fantasia ou desejo de ser devorado. A gíria dos vendedores norte-americanos não se cansa de fazer valer as virtudes da autopropaganda bem sucedida, de uma conversa de venda que "vai bem" ou de um pretendente que está sendo "engolido" por um empregador ansioso. Adão, quando começou a ter vergonha, não se protegeu tanto de seu *voyeurismo* oral-sádico como de seu próprio autodestruidor desejo de ser devorado. Devemo-nos lembrar de que foi a serpente que convidou para o ato da castração oral. O elemento destruidor *passivo* do exibicionismo é talvez mais reprimido do que o sadismo oral subjacente ao *voyeurismo*. Os homens nunca se cansaram de acusar a bruxa de um crime *ativo* infligido à vítima incauta para reprimir o elemento autodestruidor em suas fantasias criadoras, o papel passivo que o ego tem que desempenhar em relação a um superego cruel. Nesse caso, a revisão secundária não transfere a agressão da mãe para o homem. As fantasias autodestruidoras do filho são transferidas para uma imagem cruel da mãe como a Deusa Branca. Sinto que a enorme resistência emocional, que o conceito de um instinto de morte nato fez nascer, pode ter alguma relação com a nossa não-disposição para aceitar a virulência das tendências autodestruidoras dentro de nós. Uma das condições para se tornar criador, no entanto, deve ser um pouco de introspecção quanto à necessidade do ego de uma passividade autodestruidora. No mundo da ciência, o mito da causalidade já injetou uma talvez desnecessária fantasia de passividade e compulsão no modo de ver de nosso mundo. Aceitamos um papel passivo, uma falta de "vontade livre", enquanto vemos nossa vida ser determinada e compelida pelas leis inexoráveis da causalidade. No entanto, essa fantasia primitiva de compulsão mostra uma introspecção muito maior para dentro da realidade psíquica do que o moderno e mesquinho ponto de vista do cientista considerado como um poderoso mágico que tenha sujeitado ao seu desejo as forças recalcitrantes da natureza. Aqui, a passividade foi substituída por um controle ativo da realidade igualmente excessivo e que mais se aproxima dos devaneios infantis de onipotência, que fazem sobressair o papel dominante do macho e negam a necessidade criadora de uma submissão passiva ao superego e aos seus ataques orais.

De acordo com Frazer, a estória bíblica da Queda do Homem é uma revisão de uma interpretação mais arcaica do mito e que tem algo a ver com muitas outras explicações do mundo primitivo sobre a forma por que a morte e a mortalidade vieram ao mundo. Esses mitos primitivos dizem que a humanidade tivera outrora a escolha entre imortalidade e morte, e que o homem escolheu a morte, algumas vezes por estar enganado, outras por negligência, e raramente como uma escolha definitiva de sua própria destruição. A estória bíblica, tal como a conhecemos, contém duas contradições que se podem resolver por meio de referência à versão mais antiga e que foi suprimida. Havia outra árvore no jardim do Paraíso, além da árvore do saber, e que era a da vida. Se o primeiro casal humano

tivesse comido os frutos dessa última, eles se teriam tornado imortais. Parece apenas lógico que a outra árvore do jardim era a da morte cujo fruto causaria também a morte instantânea. Não era uma árvore proibida, e a escolha era voluntária. O que Deus diz então a Adão e Eva é: "porque no dia em que comerdes dela tereis certamente a morte", não como uma punição e sim como a conseqüência natural de sua má escolha. Na verdade, eles não morrem. Essa inconsistência demonstra a urgência com que a revisão secundária procurou destruir a maioria dos elementos, se não todos, de uma estória de autodestruição evidente. Como sempre, a autodestruição é substituída por uma punição vinda de fora, e em lugar de ser destruído o casal chega a uma idade avançada, embora seja expelido do útero do paraíso para um mundo hostil. Esse motivo de nascimento se equaciona com a mortalidade e com a morte, outro exemplo de não-diferenciação oceânica. Como quase todo material mítico, a estória da Queda do Homem contém pelo menos três níveis. O nível edípico fala do filho que se rebela contra o pai e ganha o amor da mulher. Já discutimos bastante sobre o outro nível oral-esquizóide de castração oral infligida pela figura da mãe devoradora. Podemos agora olhar rapidamente um nível anal-depressivo ainda mais profundo, em que Eva representa o papel da mãe que expele e que mata. A mutilação é substituída por total aniquilação e pela morte. O homem é jogado fora, como um excremento, de sua existência no paraíso, como dum útero, onde vivia em união pacífica com Deus e os animais.

À primeira vista é difícil ver-se por que uma nobre escolha de morte voluntária tem que ser transformada em punição involuntária, mas já mencionei que, de acordo com Frazer, o sacrifício humano voluntário, que só estava ao alcance dos príncipes, se transformou mais tarde em punição ignóbil infligida à classe baixa, ou em periódicos ritos de purificação pelos quais a sociedade se livrava de suas tensões internas jogando fora, como se fossem excremento, os vagabundos e criminosos. Parece que é mais fácil suportar as punições vindas de fora do que enfrentar as tendências autodestruidoras internas. É possível que a origem do superego também represente uma tentativa semelhante para externalização. O ego, em lugar de ser dilacerado por tensões internas, ou de atacar o ego do corpo, projeta sua agressão autodestrutiva para uma parte fracionada que é o superego, e prefere submeter-se aos seus ataques que agora já vêm de fora, por assim dizer. A auto-agressão se afasta ainda mais de suas origens no próprio ego com a projeção da agressão do superego para dentro do mundo externo nas figuras da mãe que devora e expele, e das instituições sociais como sacrifício, purificação e punição.

O cientista concorre, inconscientemente, para a sua castração pela mãe devoradora que representa o superego triturante externado. Na mitologia, encontramos uma procissão infinita de profetas cegos ou aleijados. Tirésias, o maior de todos eles, foi "punido" por Atenas com a cegueira, e Hefesto, que era o único dos deuses olímpicos que tinha o dom da profecia, era coxo. O deus nórdico Odin consegue a sabedoria por meio do sacrifício voluntário de um olho.

Tendo aceitado a castração oral, o profeta e cientista pode identificar-se com a mãe devoradora, de vez que, inconscientemente, ele a iguala a um homem castrado como ele mesmo e assimila o seu sadismo oral e a sua curiosidade insaciável. Essa identificação o transforma em profeta e cientista. O primeiro objeto de sua curiosidade é a própria mãe devoradora, a esfinge sorridente cujo segredo ele não consegue desvendar. Seu sorriso que ameaça e promete a mutilação se torna um mistério que ele não se cansa de explorar. O atrativo do sorriso da Mona Lisa pode-se basear na mesma promessa e ameaça. Freud o interpreta como o sorriso satisfeito da criança amamentada, e o relaciona a um fantasia infantil relatada por Leonardo da Vinci. Um milhafre desceu até a boca da criança e a castigou com suas garras, e Freud, apesar de seu conhecimento obviamente incompleto dos fatos históricos que hoje conhecemos, interpretou corretamente a fantasia do milhafre como se fosse de castração. Talvez ainda seja certo imaginarmos que a mãe de Leonardo o tenha cumulado de carinhos excessivos e assim intensificado seus pavores e desejos orais. Não é sem razão que o sorriso de Mona Lisa é comparado com o da esfinge. Eu já disse que a esfinge é o símbolo supremo da agressão oral e curiosidade da mãe. A figura de Turandot, outra encarnação da mulher sádico-oral e inquisitiva, parece haver atraído profundamente Puccini, que não conseguiu terminar a sua ópera, provavelmente por ser impossível resolver o conflito do amor e da autodestruição. A submissão final de Turandot ao seu adorador não tem sentido. Lohengrin tem que deixar Elsa, sua mulher "pura", quando ela sucumbe à sua curiosidade inquiridora, e ele volta são e salvo para a sociedade secreta masculina do Santo Gral.

Na *Flauta Mágica*, de Mozart, a capacidade de se conservar em silêncio é um dos primeiros requisitos antes de conseguir admissão na comunidade exclusivamente masculina da sociedade secreta de Sarastro. A ópera previne os homens incautos contra as incontinências verbais das mulheres. O sigilo dessas sociedades masculinas estimula a curiosidade e um certo exibicionismo tortuoso. As suas variadas mensagens de salvação e purificação podem ser defesas contra os próprios desejos e temores não-reconhecidos de parte dos homens. O tratamento dado por Wagner ao mito do Santo Gral em sua última ópera *Parsifal* contém todo um arsenal de imagens poemagógicas no nível oral em forma escassamente disfarçada. Temos Kundry, uma perigosa figura de bruxa a serviço do diabo Klingsor. Ela peca e seduz os cavaleiros puros por meio de seu riso compulsivo, e chegou mesmo até a rir do Cristo quando caminhava para o Gólgota. Klingsor, como o diabo capenga, consegue o seu poder mágico quando aceita a castração. Sua *vendetta* contra os cavaleiros do Santo Gral é infligir neles a mesma mutilação vergonhosa e usa Kundry para seduzi-los. Ela é forçada a rir quando abraça Amfortas, o rei dos cavaleiros e, como diz depois a Parsifal, "mais um pecador cai em seu regaço". Parece estranho que o riso forçado durante relações sexuais seja pecado ou mesmo sedutor, mas o significado e efeito desse riso se torna abundantemente claro pelo dano sofrido por Amfortas como conseqüência de seu pecado. Ele perde a lança santa para Klingsor e recebe um ferimento incurável na ilharga. O simbolismo da castração infligida pela boca que ri não poderia ser mais claro. Da mesma forma que na barganha de Shylock e na tortura de Prometeu, o ferimento da castração se desloca para cima.

Todo o arsenal do simbolismo da castração oral se mobiliza outra vez na cena em que Kundry procura seduzir o "puro" tolo Parsifal. É importante que ele seja um tolo ignorante que não partilhe o desejo proibido do diabo pelo saber que só pode ser conseguido com a aceitação da castração oral. Em sua pureza, ele pode desafiar a boca ridente de Kundry com suas promessas sedutoras. Ela representa abertamente a agressão oral da mãe, que Freud tomou como base da fantasia da infância de Leonardo. Kundry procura seduzir Parsifal, fazendo-o lembrar-se do apaixonado amor de sua falecida mãe por ele e promete-lhe que tornará a experimentar o mesmo amor em seus braços. Pergunta-lhe se, na sua infância, não havia tido medo dos beijos veementes da mãe. Quando ela o beija em nome de sua mãe, o rapaz começa a se amedrontar quando sente o ferimento do Rei Amfortas queimar em sua ilharga. Seria, na verdade, difícil tornar mais explícito o efeito potencialmente mutilador da boca de Kundry. Ao rejeitá-la, Parsifal recupera a sua lança sagrada, o que significa que conserva a sua virilidade.

Em um nível mais profundo, Kundry surge no duplo papel da mãe que expele e que é expelida, um nível que aliás é apenas delineado, embora com firmeza. Kundry, da mesma forma que Perséfone, tem vida dupla. Como uma linda feiticeira, ela serve ao diabo para seduzir os cavaleiros do Gral, e como uma horrenda bruxa, parecida com cigana, morena e de cabelos soltos, com peles de cobra na cintura, ela serve aos cavaleiros como escrava. Quando consegue escapar do controle de Klingsor, ela se precipita na floresta para morrer como um animal selvagem, mas é descoberta e salva pelos cavaleiros, passando então a viver como humilde criada à margem da santa comunidade. A ação de jogar fora não se redime pela contenção. Depois que Parsifal resistiu a ela quando de seu papel de mãe devoradora, o seu desejo é voltar para o Gral para curar o rei ferido e é quando Kundry o condena a se perder na floresta, um desprezado como ela mesma. Esse papel duplo de mãe se torna possível num nível quase-oceânico.

A figura do diabo como o companheiro da feiticeira também demonstra diversos níveis de imagismo poemagógico. Sua rebelião contra a figura paterna de Deus pode ser edípica. No nível oral já o descrevemos como a serpente demoníaca que tenta Eva para o seu crime de castração oral. Em um nível anal mais baixo, ele também é o deus disseminado e expelido. Como punição para a sua rebelião, ele foi expulso do céu para os abismos do inferno, onde jaz eternamente (enclausurado, contido). O diabo tem em comum com outros deuses de fogo, como Logi e Hefesto (Vulcano), algumas dessas características orais e anais. Hefesto, assim como o diabo e Logi, fora outrora expulso do céu. Logi está preso ao inferno como o diabo. Hefesto, também como o diabo, é coxo. Esses deuses de fogo também partilham uma curiosa contradição em sua aparência. São aterradores, maliciosos e possuem poderes mágicos, mas ao mesmo tempo são desajeitados, ridículos e possivelmente mutilados. A razão para esses aspectos contraditórios é sempre a mesma: a sua castração. O terrível e esperto diabo é também o pobre diabo tolo que se enreda em todas as espécies de símbolos de castração, como sacos e árvores fendidas. Nas estórias de fadas, a virgem santa geralmente lhe leva a melhor. Hefesto, o deus grego do fogo, é terrível, malvado ao mesmo tempo que ridículo e impotente, com ombros largos e fortes, mas com pernas tortas. Suas estátuas o vestem invariavelmente com um pano em volta dos quadris, uma expressão de vergonha que não é comum entre as divindades gregas, mas ele é também esperto e maldoso com inclinações para encarcerar outros por vingança. Encarcera a própria mãe, Hera, em um trono mágico e a adúltera Afrodite e Ares em uma rede de caça. Mesmo assim, a sua condição de corno também é ridícula e os deuses riem de sua frustração. O sentido mais profundo do ridículo é o mesmo que o riso de Kundry: ser motivo para risota é o mesmo que ser castrado oralmente, uma coisa que é mais claramente revelada numa estória referente ao seu companheiro Logi, o deus nórdico do fogo, que quando procura fazer que uma moça se ria usa para isso de um artifício estranhamente autodestruidor. Amarra um bode em seus testículos e sofre dores terríveis quando o bode procura fugir. A moça ri de suas contorções, e esse riso tem o mesmo significado

sádico-oral que as risadas de Kundry. O bode é realmente um animal do diabo que também tem chifres poderosos e pernas tortas. Não podemos invalidar a imagem do diabo castrado com a invocação de seus inúmeros atributos fálicos: seus chifres, rabo e língua de fora. As castradoras Erínias e as Górgonas, os reconhecidos símbolos da castração, também têm serpentes na cabeça. Como a castração significa uma agressão contra o falo, parece consistente que um símbolo compreensivo disso deveria condensar a força fálica e a sua perda.

A combinação dos atributos fálicos com a castração é uma característica do próprio simbolismo do fogo, o elemento perigoso a que todos esses deuses estão associados. O fogo é, talvez, o símbolo mais condensado da autocastração oral. Acho surpreendente que o seu sentido oral tenha sido ignorado em favor do fálico. Superficialmente, a forma oblonga de uma chama firme pode sugerir uma forma fálica, mas se parece muito mais com uma língua que lambe. O fogo indomável é talvez a mais forte manifestação da natureza de uma agressão oral não-reprimida. Com miríades de línguas lambendo gulosamente, ele devora o homem e todos os seus deuses. Não se poderia encontrar um símbolo mais apto para representar a força do falo e a ameaça que para ela representa a castração oral. Os deuses do fogo tinham que ser coniventes com a sua emasculação por meio de sua estreita associação com as chamas fálicas autoconsumidoras.

Ao mesmo tempo, a chama firme e domada se tornou o símbolo universal da curiosidade científica em sua busca de esclarecimento e verdade. O domínio do fogo remonta ao raiar da humanidade. Nas escavações arqueológicas, a descoberta de um fogão ou lareira é a melhor prova de que algumas pedras próximas devem a sua forma aguçada e pontuda não a um capricho da natureza e sim a uma preparação adequada e propositada do *Homo faber*, o homem que fabrica. Somos levados a pensar que a conquista do fogo, como todas as invenções básicas, não deveria ser explicada primordialmente por motivos humanos, e sim por um ato compulsivo que obedece às necessidades íntimas. A fantasia inconsciente nunca teria diferenciado entre as escaldantes dores do superego por dentro e o fogo devorador por fora. Com a domesticação do fogo autoconsumidor, o homem também serenou fantasias de autodestruição oral e medo de se submeter à agressão triturante do superego. O uso cerimonial do fogo talvez não tenha servido a um sentido verdadeiramente racional, mas, pelo menos, purificou o homem em suas fantasias autodestruidoras que ameaçavam aniquilar o seu ego. Antes de satisfazer a sua agressão oral, o homem tinha que purificar o seu alimento cozinhando-o. Quando os velhos temores cresceram durante as perseguições pré-científicas de bruxas e de hereges, o fogo crepitava para limpar as vítimas de suas mágicas e conhecimentos hereges. Não há dúvida de que os hereges medievais só pretendiam o ceticismo sobre a ortodoxia, que é de onde nasceu a ciência moderna. Também nesse sentido, eles foram os verdadeiros precursores do cientista moderno.

Os vários mitos de civilização que registram os conhecimentos adquiridos ao preço de culpa diferem muito em suas tonalidades morais. No mito da civilização grega, não foram os deuses do Olimpo, e sim Prometeu, o Titã, quem trouxe o fogo e a civilização para a humanidade e quem teve de sofrer cruel punição por sua generosidade. A estória hebraica equivalente sobre a Queda do Homem no paraíso é até mesmo mais fortemente manchada de culpa, pois não apenas é a origem da civilização cheia de pecados como também os seus benefícios são representados como castigos. A aquisição de conhecimentos morais para distinguir entre o bem e o mal, o conhecer a vergonha, a invenção do vestuário e da agricultura, não foram bênçãos, pois foram impostos a contragosto à humanidade. Fora dessa diferença sensível, os mitos das duas civilizações são bastante análogos desde que tenhamos interpretado plenamente o simbolismo oral do fogo. O crime de Prometeu é o crime de Adão e Eva, isto é, a autocastração oral. Prometeu era uma divindade ainda mais velha do que Vulcano, o deus olímpico do fogo. De certo modo, eram rivais. Há um mito que conta que Vulcano, o novato, se aproximou de Prometeu com respeito e admiração. A versão mais citada desse mito é que Prometeu roubou o fogo celeste de Vulcano e o trouxe para a humanidade, e como castigo foi acorrentado a um rochedo e diariamente Zeus mandava uma águia que descia sobre ele para lhe comer o fígado, que tornava a crescer no dia seguinte. Como acontece quase sempre, o castigo exprime mais claramente uma fantasia autodestruidora subjacente, e a autodestruição é apresentada como uma agressão infligida de fora. O agressivo bico da águia que ataca o seu corpo representa os ataques do superego com as dores dos sentimentos de culpa. Como no caso de Amfortas ou Shylock, o ferimento da castração se desloca para cima. O bico da águia é apenas uma nova variante do tema que o motivo do fogo expressa de maneira tão condensada por sua própria conta. Além disso o fogo é roubado de Vulcano que é coxo, e esse roubo repete simbolicamente a mutilação que o deus já sofreu. Prometeu também é Lúcifer, isto é, aquele que traz ou porta o fogo. Como a serpente diabólica do paraíso, ele traz a civilização para a humanidade ao preço de um crime oral contra o falo e transforma o seu próprio corpo em um símbolo do fogo fálico autoconsumidor. Se tivéssemos que escolher um novo termo para as fantasias oral-masoquistas subjacentes à projeção culposa da ciência e da tecnologia

não haveria nome que melhor servisse do que Prometeu, que trouxe o conhecimento e habilidade para a humanidade quando ofereceu seu corpo ao bico da águia e heroicamente desafiou a crueldade do superego. (Talvez seja útil falar de um nível de Prometeu oral-esquizóide e também de outro anal-depressivo de Antígona ou oceânico-maníaco de Dioniso na fantasia poemagógica.)

O desafio heróico da agressão oral está muito perto da dócil submissão do cientista ao superego compelidor. A auto-exposição heróica é aliada ao exibicionismo oral-masoquista da mesma maneira que a curiosidade científica se associa ao *voyeurismo* oral-sádico, que contém uma fantasia de "devorar" alguma coisa com os olhos. Isso é bem reconhecido, o que já não acontece com a fantasia equivalente de "ser devorado" como um correlato do exibicionismo. Se isso fosse assim reconhecido, o meu conceito de fantasias oral-masoquistas de Prometeu, tal como as descrevi, se teria facilmente insinuado por si mesmo.

A afinidade entre o exibicionismo (fálico) e o fogo é bastante conhecida, mas é geralmente apenas explicada num nível edípico-genital e assim consegue ignorar o simbolismo oral do fogo. Temos o exemplo de Gulliver, que se presta a uma demonstração de exibicionismo fálico que qualquer menino de quatro ou cinco anos adoraria repetir. É quando urina nas chamas para extinguir o fogo nos aposentos da rainha de Lilliput. Esse feito casual tem sido devidamente interpretado no nível edípico como um exibicionismo do herói que desafia o fogo fálico mostrando a força de seu próprio falo, mas, assim mesmo, o sentido oral pré-edípico pode ser ignorado. O fogo também é feminino, ou seja, é a vagina incandescente a que o falo se expõe com grande risco. Como geralmente acontece, a punição do crime exibe mais claramente os elementos autodestruidores da fantasia. Gulliver será punido pela imperatriz por haver desrespeitado seus aposentos imperiais. Vão cegá-lo ou talvez o encerrem numa casa em fogo para morrer queimado ou então os seus criados irão derramar veneno em sua camisa e nos lençóis, e isso queimará a sua pele, e ele próprio se dilacerará e morrerá debaixo de horríveis torturas. Gulliver foge de Lilliput para evitar a punição injusta, embora isso o coloque em pé de igualdade com o próprio Hércules, o maior dos heróis gregos. O símbolo da vagina incandescente está iniludivelmente expresso no vestuário candente que Hércules recebeu de sua mulher e que se agarra ao seu corpo queimando-lhe as carnes. Para escapar a tal agonia, ele deixa que o levem a uma pira fúnebre para ser queimado vivo. Qualquer dessas "queimas" sucessivas faz sobressair um elemento essencial que está faltando no outro, uma coisa que também acontece nos sonhos. O vestuário candente, sendo um presente de sua mulher, representa claramente a vagina incandescente, mas o herói é levado a vesti-lo por meios enganosos, e a sua autodestruição desejada se exprime no auto-sacrifício voluntário sobre a pira. O herói não é levado a se submeter à vagina incandescente por meio de recursos enganosos, ele desafia a mãe devoradora e provoca a sua destruição.

Uma estória romana que tinha por fim exaltar o heroísmo fala de Múcio Cévola que, para intimidar os inimigos de Roma, coloca a sua mão no fogo e a deixa queimar lentamente até às cinzas. Esta estória revoltante é igualada por outra de origem grega que tinha por fim instilar o heroísmo autodestruidor nos jovens de Esparta, a mais "romana" das cidades gregas. Os jovens espartanos tinham licença até mesmo para roubar, contanto que não se deixassem apanhar. Houve um menino que roubou uma raposa viva e que a escondeu em baixo de sua roupa para não ser apanhado, e deixou que ela o mordesse cruelmente sem contudo se denunciar. Essa estória espartana é a versão heróica do mito científico de Prometeu, onde se percebe, sem sombra de dúvida, uma nuança heróica quando ele desafia os que o atormentam, embora seus sofrimentos não sejam infligidos abertamente e sim disfarçados como punição involuntária. A falta ou o desafio de todos os sentimentos de culpa caracteriza a atitude heróica e a distingue da submissão humilde dos cientistas à compulsão interna e externa. Talvez a culpa seja atenuada porque a autodestruição do ego se converte de volta em autodestruição do ego do corpo. Orestes escapou da perseguição das Erínias quando mordeu seu dedo, decepando-o.

O elo entre a autodestruição mental por sentimentos de culpa e a autodestruição física pode talvez explicar a origem ainda obscura dos profundos sentimentos de culpa e de vergonha que fazem parte da masturbação masculina que é descrita como um auto-abuso e um ataque contra o próprio corpo do homem. A masturbação desencadearia a fúria irracional do superego, uma vez que ela contém algo de destruição física. Embora nos sintamos atormentados por culpas candentes, sempre procuraremos evitar a autodestruição física mais perigosa. O herói consegue esconder suas ações autodestruidoras da censura do superego e, sob esse ponto de vista, o heroísmo representa um triunfo evidente do ego sobre o superego. O herói desafia seu superego da mesma forma que os perigos externos, mas, mesmo assim, os gregos percebiam o crime contído no heróico desafio aos deuses, e a eles chamavam *hubris*.

As fantasias de castração oral também apresentam uma decidida nuança homossexual. O herói e o cientista se procuram. A mitologia mostra uma porção de amizades estranhas que lutam e amam mutuamente. O heróico Thor com o esperto Logi, o bravo e ingênuo Aquiles e o astuto Ulisses, o viril e estúpido Ares e seu esperto rival Hefesto. Um estudo mais acurado dos tipos *voyeur* e exibicionista entre os homossexuais desvendaria provavelmente a estreita ligação dos dois tipos polares que desempenham as mesmas fantasias orais de Prometeu, mas de modos diferentes, embora a ameaça da castração esteja sempre presente. Eu já disse que, nas fantasias poemagógicas sobre o deus incinerado, a mãe devoradora é imaginada como sendo um homem castrado, mas que, quando se submete a isso, pode identificar-se com a mãe devoradora e se apropriar de seu sadismo e malícia orais. Rank mostrou que o diabo já foi fêmea. A boca escancarada do inferno ainda simboliza o genital feminino, que é a *vagina dentata*. É bem possível que a fantasia defensiva homossexual aceite o macho castrado como um verdadeiro equivalente da mãe devoradora, da qual tem um medo tremendo. Os companheiros do herói, espertos e sem valor, também representam a ameaça de castração oral. O heróico deus Thor possui o martelo mágico Mioellnir que é o símbolo do raio. Tem o cabo curto e foi, outrora, roubado, e, para recuperá-lo, Thor teve que se vestir de mulher e quase se denunciou por seu voraz apetite, o que quer dizer que foi forçado a aceitar o papel da mulher castrada e ávida. Um dos bodes atrelados ao seu carro é manco devido à avidez de Logi, seu companheiro inseparável, o deus nórdico do fogo que ele, no entanto, despreza. (Faz sentido que o deus do raio e do trovão seja inseparável do deus do fogo.) Thor conseguia matar os bodes que puxavam seu carro e comia-os, mas deixava seus ossos intactos, pois podia chamá-los de volta à vida com o seu martelo mágico. Logi, que era um grande comilão, convence um dos convivas a comer também um osso, e é por isso que um dos bodes ficou mancando quando foi ressuscitado.

Na mitologia grega, Ares (Marte) representa o heróico *alter ego* do esperto e nada heróico Hefesto (Vulcano), e é ele que é apanhado na rede mágica ao ter relações sexuais com Afrodite, mas, como sempre, não é a figura materna de Afrodite que lhe causa dano, e sim o seu marido Hefesto, o corno coxo. A agressão se transfere a um macho vingativo. A rival feminina ostensiva de Ares era Atena, a deusa da guerra, e ele é ferido duas vezes por um mortal ajudado por ela. Na apresentação heróica, a mãe castradora se esconde atrás de outro macho parecido com o diabo, e que geralmente já aceitou a castração, e assim assumiu o papel da fêmea oral-sádica e castrada e que é o papel dos outros deuses do fogo capengas e espertos que são o diabo e Logi. Hefesto, como o ferreiro divino, mostra para o castrado deus do fogo o caminho da restituição e dominando o fogo autodestruidor forja a espada que o herói irá usar. A figura do ferreiro mágico possui os traços ridículos e aterradores dos deuses do fogo. Os estudos antropológicos revelam que a condição do ferreiro é altamente ambivalente entre as tribos primitivas. Eles inspiram pavor e desprezo ao mesmo tempo, com a mesma mistura de sentimentos que fazem do diabo uma figura aterradora e também tristemente capenga. Sendo assim, as figuras mitológicas do ferreiro misturam os poderes de restituição do cientista com o desprezo pelo vilão castrado. O ferreiro mágico Wieland também é coxo, e foi mutilado a pedido da mulher do rei. Ele se vinga, como Hefesto gosta de fazer, por meio de um esperto truque de encarceramento. Convida os jovens príncipes a olharem para dentro de uma arca e derruba a tampa da mesma sobre eles para decapitá-los. Depois dessa vingança, ele se eleva no ar por meio de suas asas mágicas, e é assim que a sua virilidade é restituída pela mágica. Essa estória crua mostra os poderes de destruição e restituição da ciência, que pode domesticar o fogo devorador para com ele criar armas e instrumentos fálicos. Acontece no entanto que, enquanto não se completá a neutralização da autodestruição em trabalho criador, vemos os diabólicos mutilados Lúcifer, Satã, Klingsor, Logi e Hefesto que vingam a sua virilidade perdida em outros homens ainda mais felizes que, como o herói exibicionista, ainda podem gabar-se de sua masculinidade. Ainda sobrevive até hoje a fantasia paranóica que criou o diabo coxo como o deus medieval do fogo e da magia negra. Na ficção científica moderna ainda encontramos o sinistro cientista que procura a destruição do mundo. A fantasia também persiste no medo do esperto judeu circunciso. Os inimigos dos judeus os acusam de horríveis crimes orais, em que matam e devoram crianças, além de superestimarem a esperteza intelectual dos mesmos, que não está de acordo com o seu desprezo. Sempre encontrei dificuldades em persuadir os anti-semitas de que há o mesmo número de tolos tanto no meio dos judeus como no de outras crenças. Dessa maneira, os judeus partilham a imagem ambivalente que possuem os deuses do fogo: ridículo e desprezo lado a lado com respeito e temor de suas supostas capacidades intelectuais superiores. O judeu devorador é castrado e ameaça o ingênuo e heróico cristão com a castração. Quanto mais fortemente os alemães alimentavam suas fantasias heróicas de autodestruição e de um wagneriano crepúsculo dos deuses, tanto mais se viam eles forçados a projetar seus temores em figuras parecidas com o diabo, em conspirações internacionais e subversões maldosas, temores esses que acabavam concentrando-se nas minorias judaicas que, de uma forma ou de outra, sempre haviam servido de bode expiatório para resolver as tensões sociais internas dentro das sociedades a que pertenciam. Como membros marginais, eles tinham que ser expulsos ou queimados para salvar o corpo social. Nesse sentido, existe também abaixo do nível esquizóide-oral do anti-semitismo um nível anal depressivo de fantasia. Parece haver alguma coisa na sorte dos judeus que simboliza uma fantasia anal de auto-expulsão voluntária. Todos esquecem geralmente que a dispersão dos judeus em todo o mundo foi em parte voluntária e anterior à destruição do templo. Quem negará que o supremo símbolo da liberdade dos judeus foi a sua bem sucedida saída do fértil Egito para o interior do deserto? Haverá alguma coisa autodestruidora na sorte dos judeus que sirva para atrair o papel de bode expiatório ou de deslocado que é escorraçado para o deserto para ali morrer e assim purificar a comunidade? Quaisquer que sejam as causas dessas fantasias, elas têm apenas um interesse teórico porque também mostram a complexa estratificação dos níveis anais, orais e edípicos que podemos encontrar na maior parte do material cultural. O deslocado é hoje uma imagem patética da doença que acometeu o nosso corpo social, ou seja, a sua incapacidade para tolerar a diversidade interna sem desnecessária ansiedade. O limiar até onde Eros pode, hoje em dia, enriquecer a diferenciação social interna está extremamente reduzido. As tendências de fragmentação trarão uma necessidade forçada para se expelir elementos estranhos que talvez estejam poluindo o corpo social. O equilíbrio entre Eros, o princípio de diferenciação, e Thanatos, o princípio de entropia, se inclina perigosamente para esse último e para a morte, para a automutilação de uma sociedade igualitária que não pode nutrir a riqueza e a diversidade internas. O caráter esquizóide de muito da arte moderna reflete as tendências autodestruidoras que rodeiam livremente a nossa civilização.

As fantasias poemagógicas são constantemente projetadas para dentro da realidade externa e tornam a desempenhar ali a eterna luta entre o ego e o superego. O psicótico articula essas fantasias em desejos concretos e crus. O esquizofrênico Schreber se envolveu na tarefa da cosmogonia, da recriação do mundo. Suas fantasias chegavam perto do desejo concreto de castração para ser fertilizado por deus e para procriar uma nova humanidade, uma horrível paródia do processo criador. Marion Milner[21] comentou sobre o abuso perene do imagismo poemagógico na religião organizada e nas instituições sociais. Disse ela:

> toda a história das religiões populares poderia... ser considerada como uma materialização da imagem; uma vez que não fosse mais considerada como uma verdade do espírito (representando o processo criador interno), e sim uma verdade do fato externo, ela se tornava então o instrumento de toda espécie de exploração, política, social e pecaminosa, o instrumento do mais cru desejo infantil...

É bem possível que seja assim, mas o processo criador funciona em parte por meio dessa projeção dos processos internos na manipulação da realidade externa. Já discuti as invenções básicas da civilização humana, a descoberta da agricultura, a domesticação do fogo e a interpretação causal da realidade como essas mesmas projeções. É somente quando o processo interno de sublimação se rompe, e o ego ataca o superego cruelmente demais, que as projeções externas assumem sua nuança psicótica superconcreta. O nosso direito criminal ainda é certamente dominado por mecanismos psicóticos dessa espécie. A luta do criminoso contra a sociedade se trava em termos de um cruel superego. Melanie Klein já sugeriu que o criminoso, longe de não ter um superego, conserva um inútil e muito cruel que força o seu ego a projetar a mesma crueldade insensata no comportamento da sociedade. Infelizmente, e essa é a parte psicótica da reação social, a sociedade aceita o papel. O progresso é possível com o reforço do papel do ego. Em lugar de ficar encurralado, o criminoso deveria aprender a usar o formalismo da lei para manipular as reações da sociedade. A prisão poderia ser um excelente campo de provas para o exercício de seus dotes sociais. Malinowski atribui geralmente a uma sociedade sadia uma multiplicidade de instituições "semi-independentes" que permitem, e, na verdade, convidam o cidadão a manipular os dotes sociais, em lugar de ser o sujeito passivo de uma administração pública central. Da forma que vemos, as prisões realmente desenvolvem subadministrações criminosas de funcionamento clandestino. Seria essencial organizar essas subadministrações como "instituições" meio autônomas, no sentido de Malinowski, que o preso possa manipular com crescente habilidade e para seu próprio bem. Um psicólogo londrino falou certa vez sobre o desejo de um assassino de fazer funcionar o processo jurídico que levasse à sua própria execução, e sobre o seu desapontamento quando um desses esclarecidos processos se nega a ser usado de forma mecânica e previsível. Esse desapontamento é compreensível se considerarmos a reação obrigatória normal do rito processual criminológico. O que é necessário são reações mais sutis e mais flexíveis de parte da sociedade, que dêem a entender — e esse é o ponto importante — um superego mais flexível que possa ser transferido por um ego já não mais impotente.

Não estou apresentando essas sugestões como soluções práticas e sim como exemplos que a externalização do funcionamento dos processos criadores internos não precisa ser patológica e sim o contrário. O principal objetivo deste livro é demonstrar que criar uma obra de arte significa externar o funcionamento íntimo do ego, pois sua submissão à ação fragmentadora e disseminadora do ego se reflete na fragmentação da superestrutura consciente da arte e na disseminação de sua subestrutura inconsciente.

O teatro fornece o palco externo em que a luta interna do ego se projeta mais prontamente. É hoje considerado ingênuo e até mesmo errado tentar interpretar os grandes autores e suas obras separadamente e tratar caracteres singulares como Édipo, Hamlet, Lear e Fausto como indivíduos introvertidos mostrando seus problemas pessoais. A peça, como um todo, representa o autor em suas múltiplas facetas, ou, antes, o funcionamento do processo criador dentro de seu espírito criador. Acompanhei a sugestão de Weisinger, de que a tragédia é a continuação do velho ritual do deus moribundo. Se as minhas suposições sobre o significado poemagógico do tema do deus moribundo estiverem certas, então o herói trágico da peça teatral também mostra as fantasias poemagógicas da luta do ego contra o cruel superego. Freud aplicou também às três filhas do Rei Lear a sua interpretação da tríplice deusa da vida, do amor e da morte que era a Deusa Branca de Robert Graves. Não há necessidade de racionalizar a louca submissão de Lear às suas três filhas, uma vez que se reconheça o seu simbolismo. Em uma recente representação no Old Vic, de Londres, a primeira cena foi desempenhada convincentemente mostrando claramente o exibicionismo e a prosápia do velho. Freud também reconhecia que três irmãs sempre significam uma poderosa figura de mãe. Podemos facilmente distingui-la no seu aspecto oral como a mãe que devora e que castra e também em seu papel anal da mãe que expele e que envolve. A peça começa no nível oral mais superficial. O rei se diverte com seu exibicionismo autodestruidor que provoca o sadismo oral das filhas más (a mãe devoradora), que imediatamente lhe infligem uma seqüência de castrações. Ofendem o seu orgulho incontido quando "cortam" a cauda do seu manto, um modo de falar que muito se aproxima do verdadeiro sentido do simbolismo. Colocam o seu fiel servo Kent no pelourinho e arrancam os olhos de Gloucester, o *alter ego* de Lear. (A punição do pelourinho está ligada à vergonha e ao exibicionismo. A vergonha e a culpa estão sempre juntas. Quando nos envergonhamos sem ser por nossa culpa, é possível que tenhamos vergonha de nós mesmos e também nos sintamos inexplicavelmente culpados. As punições medievais mostravam boa psicologia. O criminoso pode não ter sentimentos de culpa, mas aprenderá algo parecido quando for exposto no pelourinho, quando tiver as suas pernas ou o seu pescoço amarrados. Essa ameaça simbólica de castração poderia fazer nascer temores inconscientes de castração e, por seu intermédio, sentimentos de vergonha e de culpa.)

O Rei Lear é afinal jogado na floresta, e nesse ponto a peça atinge o nível anal mais profundo jamais exprimido antes pela habitual inversão de papéis, quando Lear expulsa Cordélia, sua filha obediente. Gloucester, o *alter ego* de Lear em quem o motivo de autodestruição se mostra mais abertamente, tenta jogar-se dos penhascos de Dover, o que é impedido de fazer por seu obediente filho Edgar, uma contrapartida masculina da fiel Antígona, que levou Édipo à morte que êle mesmo escolhera em Colono. Já falei diversas vezes como Freud, em sua aguda intuição, viu através da cena máxima em que o Rei Lear se abraça com Cordélia, sua filha morta. A expulsão é desfeita e atenuada por uma inversão da imagem da *Pietà*. Lear, que é atirado à floresta, que é castrado de sua virilidade, e que no fim aparece com guirlandas e delicado como a louca Ofélia, é redimido pela mãe que sepulta e envolve.

A figura da mãe que expulsa aparece em todo o seu horror em Lady Macbeth, que abandona sua maternidade. Já mencionei como Freud, em outra de suas agudas interpretações intuitivas, vê o tema principal de *Macbeth* como a completa ausência de filhos. A repulsa que Lady Macbeth tem por filhos é igualada pela ânsia de Macbeth de fundar uma dinastia e à sua inveja dos descendentes de Banquo. O motivo de falta de filhos tem que ser aumentado pelo motivo oculto de falta de pais, do qual ele é uma inversão mais superficial. As bruxas profetizam que Macbeth só poderá ser vencido por um homem que não tenha nascido de mulher. Ele sucumbe a Macduff que, igual a Dioniso, fora "arrancado do útero de sua mãe fora de tempo". A figura de Macduff esboça vagamente o mais profundo de todos os motivos poemagógicos, a criança divina e autocriada, mas isso é apenas uma vaga alusão. A verdade é que Macduff inverte a situação da mãe que expulsa. Macbeth e sua mulher se odeiam cada vez mais, o que, às vezes, chega quase ao nojo físico. Lady Macbeth não consegue tirar as manchas de sangue de suas mãos. Enquanto Duncan se maravilha com a pureza do ar em volta do castelo de Macbeth, sentimos o ar envenenado que se aproxima. Quando a figura de filho autocriado que é Macduff aparece, o casal culpado está pronto a ser expulso. Diz Macbeth: "O meu modo de vida já secou e é apenas uma folha amarelada." Lady Macbeth obviamente morre fora de tempo e por sua própria vontade. Chegou a hora. Em última análise, Macbeth é uma vítima da deusa tríplice, Hécate, que o leva à loucura quando atiça o seu orgulho heróico e sua desmedida ambição. Ele é uma réplica exata de Hamlet que não consegue agir. Macbeth morre devido a uma superatividade heróica desafiando em vão o seu superego. Hamlet morre devido à sua incapacidade depressiva de agir, pois enquanto desafia a figura de superego do fantasma de seu pai, ele se entrega a um autonojo, isso é, a um ego ideal que rejeita o seu ego fraco. Não consegue traduzir a fantasia em feitos concretos porque eles falsificariam seus fins. Na primeira oportunidade, ele diz: "Tenho algo dentro de mim que não compreendo", e se despreza por sua inatividade. Já

descrevi algures a atitude básica autodestruidora de Hamlet que êle enuncia abertamente no seu primeiro solilóquio: "que a Eternidade não tenha usado suas armas contra o suicídio!" Está cheio de desgostos com o mundo e com ele mesmo, outra manifestação do nojo anal e da auto-rejeição. Na teoria psicanalítica, o ideal do ego desempenha um papel relativamente escuso comparado ao do superego. Seria melhor chamar a isso o aspecto anal mais destruidor do superego que rejeita, expele e sepulta partes do ser com a ajuda do nojo anal. Por meio da costumeira inversão de papéis no nível anal, o tema psicótico autodestruidor é mais abertamente revelado em Ofélia que, inconscientemente, é não somente a amante de Hamlet como também a sua réplica feminina. Da mesma forma que Hamlet, ela não consegue odiar o assassino de seu pai e prefere procurar refúgio na loucura e no suicídio. Hamlet tudo faz para provocar o seu real tio a matá-lo e só pode tirar sua vingança quando já mortalmente ferido. Até mesmo o tema do auto-sepultamento é esboçado na cena pungente diante do túmulo aberto de Ofélia. Tem inveja de Laertes pela tentativa deste em ser sepultado vivo no túmulo de Ofélia. R. Flatter, que foi o conselheiro de Laurence Olivier no seu filme sobre Hamlet, reconheceu com elogiável introspecção psicológica que o suplicante Osric que convida Hamlet ao duelo final, a mandado do rei, representa, em um nível inconsciente, o terrível anjo da morte. Hamlet compreende o convite com pressentimentos que, como ele diz, somente preocupariam uma mulher. "Estar preparado é tudo." Osric tinha que ser uma figura ridícula para tornar mais aceitável a submissão suicida de Hamlet. Infelizmente, Olivier fez uso errado da sugestão psicanalítica de Flatter e deu a Osric um sorriso sinistro, mas aquilo que tem de ser inconsciente tem que sê-lo sempre para conseguir um pleno impacto. A interpretação psicanalítica das fantasias inconscientes nunca deveria levá-las a se tornarem explícitas em uma obra de arte. Isso seria uma interpretação errônea do papel espontâneo da fantasia inconsciente na arte. A Psicanálise não pode ajudar o artista na sua manipulação da fantasia inconsciente. Não há mal algum em se conhecer da profundidade da fantasia, mas durante o trabalho criador o artista deve ter o poder de esquecer e reprimir seu conhecimento intelectual de forma mais segura. O encontro de Hamlet com Osric é também um momento de verdade a outros respeitos. É também um encontro com o seu *alter ego*, com aquilo que ele mais despreza em si mesmo. As palavras de Osric são vazias e não têm substância. "É assim que ele — e muitos outros do mesmo jaez que... a escória que a idade faz caduca — somente se deu conta do tempo e do hábito externo do encontro, uma espécie de coleção engraçada..." Irônicamente, toda a peça é um tanto falada e cheia de piadas lingüísticas, um jogo formal com a estrutura gramatical da linguagem, que Beckett usa hoje em dia para mostrar seu mal-estar sobre o vazio das relações humanas, a imperfeição ou o perigo de todas as tentativas de comunicação e talvez também a imperfeição de palavras e imagens precisas para dar plena forma à visão criadora.

Hamlet, então, pode ser, em última instância, um auto-retrato poemagógico do artista que desespera de ajustar a forma ao conteúdo e que prefere despedaçar a si e sua obra em lugar de ser infiel à sua visão íntima. Esse tema é a base da maior obra dramática da primeira metade deste século, que é a ópera *Moisés e Aarão* de Schoenberg, e que trata diretamente das atitudes depressivas e maníacas do trabalho criador. A arte formula o que não pode ser formulado. A *gestalt* conscientemente formada no nível depressivo não pode fazer justiça à amplitude de uma visão maníaca de nível profundo. A revisão secundária só pode condensar, simplificar, solidificar as amplas imagens espalhadas em padrões justos e estreitamente focalizados. Pouco se perde enquanto essas novas formas permanecerem "simbólicas" de outras imagens suprimidas. Já procurei mostrar como a riqueza do útero inconsciente acrescenta ao novo símbolo um poder plástico e um sentimento de intensa realidade concreta. Essa nova realidade ilusória, por mais crua que seja, tem que ser aceita pelo artista, com gratidão, como prova de seu sucesso, embora, no final, a primitiva visão criadora tenha sido falsificada. Na ópera de Schoenberg, Moisés representa o tema inefável oceânico-maníaco da criatividade, o deus da criação fora do tempo e do espaço, que não sabe cantar nem representar decisivamente, imerso que está em sua impotência depressiva como se fosse outro Hamlet. Só consegue falar. O seu *alter ego* maníaco é seu irmão Aarão que sabe cantar e que enuncia a inefável mensagem de criatividade num imagismo diferenciado definido, porque consegue sentir a identidade da visão atrás de uma fragmentada multiplicidade de expressões. Faz sentido que o seu diálogo seja realmente um dueto simultâneo, com o processo criador acontecendo em diferentes níveis ao mesmo tempo. Quando Moisés se recolhe ao Monte Sinai, Aarão não tem outra escolha senão tornar concreta a mensagem divina na imagem do bezerro de ouro. A depressão é dominada por orgias maníacas de auto-abandono, autodestruição e amor. Moisés volta para destruir o bezerro de ouro, mas mesmo assim Aarão vence, argumentando, com justeza, que as tábuas em que estão escritos os mandamentos de Deus também são falsificações concretas da mensagem. Moisés, desesperado, quebra as tábuas, e fica para trás, expulso de toda comunicação humana, enquanto Aarão guia o povo seguindo a coluna de nuvem que é outra manifestação concreta da divindade. A ópera termina com as palavras enunciadas por Moisés, exprimindo desespero por não poder falar do que não é falável. O libreto, escrito

por Schoenberg, tem um terceiro ato no qual Moisés triunfa sôbre Aarão, que é levado como prisioneiro, provavelmente para ser executado. Moisés interrompe toda a discussão e se dirige ao povo. Sua mensagem é atual e trata das tentativas vãs dos judeus dispersos para conseguirem encontrar aceitação em outros países. Ele diz que, também isso, falsifica a verdadeira tarefa criadora, e que somente voltando para o deserto poderão eles vencer. Moisés ordena que Aarão saia e ele se levanta e tomba fulminado pelo peso da repulsa de Moisés. Stravinsky disse que a ópera inacabada está completa assim como se apresenta, e o mesmo acontece com Gertrud Schoenberg no seu epílogo para a partitura vocal. Se a ópera é uma exposição poemagógica do processo criador, como creio que seja, o terceiro ato nada acrescenta e talvez até mesmo enfraqueça a benéfica fragmentação do segundo ato. Permanecer no deserto, sem jamais chegar a alcançar a terra prometida, é o destino dos judeus — conforme se vê no terceiro ato que foi abandonado — e é também o destino de Moisés, que fica para trás no deserto, sozinho, no fim do segundo ato. Faz pouco sentido a morte de Aarão como o deus moribundo, no terceiro ato. Poemagogicamente falando, isso só pode significar a expulsão peremptória do chavão existente e do preconceito que impede a expressão da verdade criadora. Já no segundo ato Aarão tem maior significação, e de muitas formas mostra a coragem do artista que tentou o impossível e falhou. Schoenberg deu à orgia maníaca a música mais pungente que, por sua forma compacta, parece destinada a se tornar um trecho para concerto, o que seria, certamente, uma justiça poética e uma reabilitação do auto-abandono maníaco de Aarão que representa o mais profundo nível de autodisseminação maníaca junto com a concretização da visão oceânica em uma nova imagem. O sacrifício humano e o amor orgíaco perante o ídolo de ouro chegam muito perto dos ritos de fertilidade em honra do deus que morre e que nasce, e que é o mais profundo símbolo da criatividade, embora, no final das contas, o homem criador no nível depressivo tenha que aceitar a imperfeição de sua obra. E foi isso o que Schoenberg fez, de certa forma. Seu fracasso em continuar o trabalho mostra, naturalmente, que ele sabia, de alguma forma, que Moisés e Aarão eram apenas duas faces do mesmo processo criador. Quando os ritos orgíacos oceânicos do Homúnculo destroem os pedidos de Fausto aos deuses do inferno, Goethe já se deu conta do que ele chamava o seu "desenvolvimento secreto", que permitia que o seu arrazoado lógico verbal aceitasse a lógica mais profunda do abandono maníaco. A depressão e a autocrítica, o autodesgosto e a insatisfação de Fausto pelos feitos humanos, devem ser temperados por um êxtase maníaco e pela sua mais profunda introspecção. Já mostrei como essas incursões de pensamento maníaco para dentro da superfície do pensamento deixam para trás uma medida de incoerência e fragmentação, uma fenda nas sólidas rochas da lógica superficial que abre um acesso secreto ao submundo irracional da fantasia. A aceitação de uma estrutura de superfície em parte incompleta e incoerente ocasiona uma síntese entre as muito precisas imagens gestaltistas de superfície e o infinitamente mais rico útero de fantasia não-diferenciada de onde surgiram as imagens. Moisés representa a estrutura inexpressiva e não-diferenciada da fantasia do processo primário. Aarão representa sua necessariamente incomensurável translação e revisão em termos do processo secundário, mas, e esse ponto é importante, também encarna a capacidade do artista em usar o fracasso de uma translação completa como um elo residual maníaco com a profundidade. Parece que Schoenberg, por motivso pessoais, se identificava muito com Moisés. Sua música não tinha uma melodia cantante que uma platéia de concertos populares pudesse compreender. Moisés triunfando sobre o cantor popular Aarão cheira muito a devaneios ilusórios que são sempre a espécie errada de inspiração para um artista, uma vez que exclui a essência de tragédia. A partitura termina então em um sussurro de desespero. O silêncio final despedaça mais do que todas as trombetas da vitória. Devemos ser gratos à lógica inconsciente da fantasia poemagógica que impediu um fim feliz. Quando aceitou o fracasso de traduzir o seu planejamento para a música, Schoenberg também rendeu tributo a Aarão e a seu fracasso, e produziu a maior tragédia do deus moribundo em nosso século.

5.ª PARTE

CONCLUSÕES TEÓRICAS

15

Caminhando para uma Revisão da Teoria Atual

ESTA análise preliminar do imagismo poemagógico tem importantes aspectos teóricos. Embora haja muito detalhe que só vagamente poderia ser delineado, as aparências sugerem que nos estamos defrontando com material em que a teoria psicanalítica quase não tocou ainda. Já mencionei como a minha investigação muito independente do nível oral (Prometeu) do imagismo poemagógico cobriu quase que o mesmo terreno que Melanie Klein já havia explorado em sua análise das fantasias orais muito primitivas de devorar e de ser devorado, embora, de certo modo, essa correspondência de longo alcance me tenha tornado ainda mais hesitante em apresentar os níveis anais e oceânicos mais profundos (Antígona e Dioniso) do imagismo poemagógico. Tornou-se cada vez mais evidente que a chamada Psicanálise "aplicada" prometia ser um instrumento que afinal atingisse resultados mais profundos do que a análise clínica. A razão para isso é fácil de ver. A insanidade poderá ser a criatividade que tenha tomado o caminho errado. É impossível investigar fantasias criadoras profundamente reprimidas sem, ao mesmo tempo, presumir sobre a origem e o caráter das equivalentes fantasias psicóticas, um terreno de Psicologia clínica que vem, até aqui, resistindo a todas as tentativas a uma mais completa compreensão. O que parece surgir sem dúvida razoável é o fato de que ambas as espécies de fantasia provêm de níveis inconscientes que normalmente chamaríamos de profundamente inconscientes.

As fantasias poemagógicas, com os seus vários graus de dediferenciação, testemunham a qualidade profundamente inconsciente da dediferenciação em geral. A dediferenciação estrutural, como foi discutida na primeira parte deste livro, parecia desempenhar um papel tão eminentemente prático no trabalho criador que a sua qualidade plenamente inconsciente poderia ser posta em dúvida, pelo menos do ponto de vista da clássica Psicologia do Ego. O elo entre a dediferenciação criadora e a fantasia poemagógica e psicótica, no entanto, já não nos deixa presumir que estejamos tratando apenas com níveis superficiais "pré-conscientes" de elaboração de imagens. Daí vêm a eminente significação teórica do imagismo poemagógico e a sua estreita ligação com os processos profundamente inconscientes do ego. Por mais errado que eu tenha sido na conceituação de seus detalhes, tudo o que importa para a minha avaliação preliminar das imagens poemagógicas é que eu tenha percebido que a sua dediferenciação é o resultado de processos profundamente inconscientes. O trabalho criador é, de algum modo, capaz de se valer desses níveis profundos ligando diretamente os níveis do topo e do fundo da imaginação criadora. Ele pode assim fazer uso das fantasias profundamente inconscientes e quase-oceânicas para resolver tarefas de engenharia muito reais e eminentemente práticas, por meio de Matemática altamente abstrata ou pintar um bom quadro que possua um ativo espaço pictórico. Já falei da qualidade oceânica quase psicótica do espaço pictórico "envolvente" na arte moderna. Depois da inspeção provisória do imagismo poemagógico, não hesitaríamos em buscar a origem do verdadeiro espaço pictórico oceânico (tal como o encontramos na obra de Jackson Pollock) nas fantasias profundamente inconscientes do nível oceânico-maníaco. Já vimos como esses quadros atraem o espectador, obliterando a distância entre ele e a obra. O espectador é obrigado a articular, por meio da revisão secundária, a superfície oscilante, para poder desvencilhar-se uma vez mais de toda a sua envolvência. É muito importante que se perceba a ligação muito direta entre a análise estrutural da fantasia poemagógica e a análise estética da subestrutura da arte de que tratou a primeira metade deste livro.

O imagismo poemagógico apresenta outro problema. O que se escreve sobre Psicanálise hoje em dia reconhece como fato consumado que o material oral é o mais primitivo de todos por ter nascido primeiro na história da criança. Ele tende a negligenciar o material anal como sendo sobreposto ao material oral anterior que é talvez mais fundamental. O imagismo poemagógico mostra uma situação que é quase o oposto, uma conclusão que flui diretamente de nossa maior atenção à estrutura da fantasia. O material oral é estruturalmente mais diferenciado do que o anal e por essa razão somente é mais acessível à compreensão consciente. O imagismo não-diferenciado, qualquer que seja o seu conteúdo, é, *per se*, retirado da consciência. Qualquer aumento em não-diferenciação, tal como é característico na fantasia anal, bloqueará mais efetivamente o acesso consciente. D. Winnicott, quando se dirigiu ao Congresso Psicanalítico de Paris, em 1957, preveniu contra a fácil presunção prevalente de que tudo o que acontece na vida mais remota deve necessariamente ser mais profundamente inconsciente. Ernest Jones, que falou depois de Winnicott, julgou isso bastante importante para reforçar o ponto do mesmo, dizendo que tal material remoto não precisa ser forçosamente menos acessível. Se, como já sugeri, a dediferenciação estrutural é o instrumento do ego para "reprimir" o material mental, qualquer aumento na dediferenciação estrutural deve aumentar tanto a inacessibilidade do material como a profundidade de sua qualidade "inconsciente". Parece que, na decomposição cíclica do ego e na sua rearticulação, a fantasia anal mais primitiva é muitas vezes revisada em termos de fantasia oral mais acessível.

No desenvolvimento da criança, a extrema não-diferenciação das fantasias anais é seguida pelas fantasias de nuanças orais do estágio fálico. É nesse último estágio que a criança se entrega a uma curiosidade *voyeurista* forçada e a um exibicionismo gabola, que lembram as fantasias oral-esquizóides de Prometeu. Pode bem ser que o que parece ser material oral primitivo na fantasia de um paciente seja realmente uma posterior elaboração oral esquizóide de uma fantasia originalmente anal. Com maior concentração no material oral, como o trabalho clínico geralmente faz, o fundamento anal mais primitivo da fantasia criadora pode bem ser esquecido. Procurarei mostrar no próximo capítulo que toda a infância poderia ser concebida como um grande ciclo de fantasias autodestruidoras que avançam e recuam. O avanço inicial de Thanatos se reflete na crescente dediferenciação das fantasias. O clímax (o máximo de sadismo) é alcançado no fim do primeiro estágio anal, e é seguido pela rediferenciação com a ajuda do trabalho criador sob a orientação de Eros e de um superego pacificado. O estágio edípico genital marcaria então o pico dessa fase ascendente. O advento da latência marcaria outro ciclo que levaria ao máximo de dediferenciação por volta da idade crítica de cerca de oito anos no máximo da latência, e que marca o completo despertar das faculdades analíticas abstratas da criança. Já agora sabemos quão inimigas podem essas faculdades se tornar para a imaginação criadora.

De modo geral, a análise estrutural do trabalho criador promete ser um instrumento de pesquisa de poder surpreendentemente penetrante, e até aqui tem sido ele mais usado por escritores de fora do movimento psicanalítico. Arthur Koestler, em seu ambicioso livro *The Act of Creation*,[17] vê a função da imaginação criadora como a cooperação entre os diversos níveis mentais, de modo muito parecido com o que sugeri. O pensador criador liga assim matrizes antes separadas e que funcionam de acordo com seus diferentes códigos, o que representa o ponto mais importante. Koestler presume, no entanto, que o código das matrizes inconscientes é invariável e rígido, um resíduo dos primitivos modos de pensar, talvez praticados na infância, que se tenham tornado automáticos e portanto inconscientes. O feito criador é ligar os modos antigos com os atuais. Ele enumera ainda outras características de matrizes e seus códigos inconscientes, que são notavelmente parecidos com o conceito psicanalítico do processo primário. Essas características são a substituição de imagens vagas por palavras precisas, simbolização, concretização, confusão de sons parecidos com significados parecidos, deslocamento da ênfase, fusão de opostos etc.

Koestler tirou muito da Psicanálise, mas somente absorveu a respectiva teoria da forma que fora desenvolvida havia mais de meio século. Ele ignora o fato de que o conceito do processo primário como a arcaica e totalmente irracional função do inconsciente profundo está passando agora por uma drástica revisão que, nas palavras de Marion Milner, é parcialmente devida à necessidade de se acomodar os fatos da arte. Estes sugerem forçosamente que o útero não-diferenciado é tecnicamente muito superior ao processo consciente estreitamente focalizado, quando mais não seja por causa de seu mais amplo foco, que pode abranger estruturas seriadas sem levar em conta sua ordem no tempo e no espaço. Há muito pouco de infantil ou de primitivo na mestria de Schoenberg quando trata um tema sem considerar sua seqüência no tempo. Já sugeri que a triagem inconsciente de tais estruturas seriadas exige uma ativa dediferenciação de modos de pensar que não encontra correlação alguma na mente primitiva da criança. É inútil descrever tal dediferenciação de tempo como uma "regressão" a preexistentes preceitos e conceitos infantis ou primitivos, e melhor seria descrevê-los como a criação de um útero inteiramente novo cuja estrutura não-diferenciada seja feita para se adaptar com precisão a fins determinados. Os matemáticos criam isso para a triagem da estrutura seriada disjuntiva do problema que têm em mão. O que eles já encontram pronto nas funções de nível profundo do ego é a sua estrutura porosa permeável, que é extraordinariamente móvel e está pronta para absorver novas estruturas seriadas em seu amplo amplexo de ameba.

É difícil aceitarmos esse papel construtivo do inconsciente. A formulação de Koestler é apenas uma cautelosa extensão da clássica Psicologia do Ego, que considerava o inconsciente apenas como a sobrevivência inerte e imutável de uma mente primitiva anterior. Parece, no entanto, que a fantasia inconsciente é inata na mente humana desde o começo e se desenvolve e cresce durante toda a

nossa idade adulta. A criança muito nova traz em si as fantasias inatas de virulência psicótica que vão de encontro à sua experiência racional consciente. O pensamento consciente e a fantasia inconsciente se desenvolvem assim lado a lado em contraponto, alimentados pelo mesmo estímulo vindo do mundo externo e de dentro de seu corpo em crescimento. O trabalho criador simplesmente injeta um estímulo novo e controlado dentro de uma fantasia inconsciente totalmente flexível. Koestler também se aproxima de um desenvolvimento recente e ainda cheio de influência da Psicologia Psicanalítica do Ego iniciada por E. Kris, que pensou que o trabalho criador implicasse uma regressão "controlada" das faculdades de superfície em direção ao processo primário. A conjunção de Koestler do pensamento de superfície com as matrizes rígidas mais primitivas no inconsciente seria essa regressão "controlada". O que, no entanto, falta no conceito de Kris é a visão que a criatividade não controla apenas a regressão em direção ao processo primário, mas também o próprio trabalho desse mesmo processo. Isso transforma o seu efeito potencialmente destrutivo em um instrumento construtivo altamente eficiente para elaborar novos elos e moldar novos conceitos e imagens mais compreensivos. As matrizes conscientes e inconscientes não são simplesmente ligadas. O pensamento de superfície é totalmente imerso no útero do processo primário.

O processo de dediferenciação tem que servir a dois propósitos: as exigências da fantasia irracional do id e as necessidades da tarefa objetiva em mão, e uma parte essencial da criatividade é que ambas podem ser facilmente expressas em uma só estrutura. A criatividade liga o interno e o externo em um único e indivisível processo, e com a construção do trabalho criador externo ela também integra o ego fragmentado. É por isso que a dediferenciação é determinada duas vezes ("*super*determinada") pelas necessidades internas e externas, pelas especificações técnicas de uma tarefa objetiva e também pelas mais estritas exigências da fantasia do id.

Sempre foi sabido que o processo primário era totalmente não-diferenciado. O simbolismo inconsciente não consegue distinguir entre os opostos; desloca o significante para o insignificante; condensa os incompatíveis e ignora a seqüência racional de tempo e espaço. O que ainda não ficou bastante claro é que os "objetos da *per*cepção" inconscientes no nível do processo primário constroem estruturas seriadas tão amplas que podem facilmente acomodar esses *con*ceitos contraditórios (disjuntivos) do processo de fantasia primária. Longe de ser caótico, o processo primário combina com precisão o conteúdo não-diferenciado do id com as estruturas seriadas, com exatamente o mesmo grau de não-diferenciação. A aceitação da dediferenciação como um preciso princípio estrutural de percepção inconsciente e elaboração de imagens permite que seja retirada a pecha de caos que se juntou ao processo primário por tempo demasiado. É inútil perguntar o que vem primeiro: a dediferenciação do conteúdo do id ou a dediferenciação da estrutura do ego. De acordo com o novo modelo de Psicologia do Ego, proposto por Hartmann e seus companheiros, o id e o ego surgiram outrora juntos vindos de um útero comum não-diferenciado. Os autores teriam antecipado em toda a sua extensão a minha teoria não-diferenciada da elaboração de imagem se tivessem encaixado a função mais importante do ego no seu novo modelo, o que não fizeram, talvez por deferência à teoria acadêmica de percepção apresentada pelos psicólogos gestaltistas. Afirmavam eles que a diferenciação de uma *gestalt* era parte integrante do mecanismo de percepção desde o nascimento. Hoje em dia, esse ponto de vista já não pode mais ser considerado, pois foi seriamente abalado, especialmente por certos casos históricos de gente que nasceu cega e conseguiu a visão mais tarde. Também a percepção, como qualquer outra função do ego, se desenvolve por um lento processo de diferenciação que, como eu já disse, se encontra estreitamente ligado às necessidades do id em desenvolvimento, e na medida em que isso se torna mais focalizado o mesmo acontece com as imagens do ego. A vida de fantasia inconsciente durante toda a nossa existência é suprida de um novo imagismo pelo ritmo cíclico de dediferenciação do ego, que supre com material novo o útero em que se formam as imagens. Longe de ser autônoma do id, a percepção do ego está constantemente à disposição das necessidades simbólicas inconscientes. O ego nunca se encontra à mercê do id, uma vez que a múltipla determinação da dediferenciação estrutural de diversas causas, externas e internas, é que age como vigia. O ego, por sua própria conta, e assim nesta extensão "autonomamente", se decompõe a fim de prover de novas estruturas seriadas as suas novas tarefas criadoras no mundo externo como também para a simbolização da fantasia interna do id. Não é bem certo chamar de "regressão" a essa decomposição periódica do ego de superfície, pois é parte e atributo integrante do ritmo do ego, e que faz a percepção funcionar.

A negligência da estrutura não-diferenciada da fantasia do processo primário foi responsável pelo impasse que deteve o progresso da estética psicanalítica durante mais de meio século. O que Freud chamava de estruturas de processo primário eram apenas distorções de imagismo articulado de superfície causado pela não-diferenciação subjacente da verdadeira fantasia inconsciente, e isso é comprovado pelo conceito de condensação. Ali se encontra a verdadeira condensação não-diferenciada onde imagens de aparência bastante incompatível interpenetram-se em uma única visão que as acomoda todas inteiramente, e dessa verdadeira condensação temos que distinguir a condensação mais conhecida, onde as formas dos objetos se tornam concretas e irremovíveis, e se obliterarão parcialmente entre elas devido à incompatibilidade de suas aparências. Uns poucos restos mutilados se entrelaçarão produzindo misturas sem sentido. Essa obliteração parcial não mais repele o foco da atenção que desperta, mas isso só é possível se perderem muito de sua substância original. Quando falamos de estruturas de processo primário verdadeiramente não-diferenciadas devemos incluir somente a primeira espécie de condensação fluida e livremente interpenetrante que ainda se encontra não-diferenciada em sua estrutura. Isso pode reconciliar, em seus moldes mais amplos, a plena ambigüidade da fantasia do processo primário.

Freud, em seu trabalho pioneiro sobre a estética do chiste, tratou apenas das condensações mais superficiais que o chiste partilha com o sonho, e onde se nota mútua obliteração. Ele usa como primeiro exemplo o neologismo de Heine — "familionário", palavra que descreve o comportamento afável de um homem rico para com o lado pobre da família. Sob um afetado ar de familiaridade, isso mostra a arrogância do milionário, e o parente pobre se orgulha de ter sido tratado de maneira "familionária", embora implicitamente reconheça que o rico o tratou com certo desdém. A verdadeira não-diferenciação teria conservado intactas as duas palavras "familiar" e "milionário", embora não conseguíssemos moldar a sua fusão em som articulado. Começamos a compreender por que a bem sucedida estrutura da análise do chiste de Freud não nos levou diretamente a uma análise equivalente da estrutura artística, onde a não-diferenciação estrutural tem importância capital.

A formulação maliciosa de um chiste pungente é apenas um problema marginal de estética. O caminho para o problema central de estética, o problema de forma da arte, parecia perfeitamente aberto quando foi entregue ao novo método de Psicologia da Profundidade de Freud. Ele havia analisado as condensações superficiais, os deslocamentos, as representações dos opostos etc., pelos quais o sonho exprime o seu sentido oculto, e verificara que o chiste usava precisamente a mesma técnica para simbolizar alusões agressivas ou obscenas. Organizou também um exaustivo catálogo de todas as possíveis formulações de um bom chiste e identificava sempre cada uma delas com uma técnica de sonho equivalente. A condensação de "familionário" também poderia ter-se dado em um sonho, embora, naturalmente, sem qualquer efeito malicioso. Com a confecção desse catálogo, ele venceu brilhantemente onde pesquisa de estéticas tinha fracassado. As estéticas clássicas, como as mais convencionais praticadas por homens como Hogart, presumiam que certas qualidades estéticas, como o sentimento da beleza, do sublime, da graça ou malícia, podiam ser explicadas por certas propriedades objetivas do belo, do sublime etc. Por exemplo, a sublimidade podia ser ligada a estruturas em grande escala que assombrassem por seu tamanho, ou a malícia por sua concisão. Os estetas foram aos poucos desanimando, pois havia muita incerteza quanto à mais importante experiência estética, que era o sentimento de beleza. A arte moderna do tempo deles parecia inestética e até mesmo feia (por motivos que já discutimos muito). Os estetas conservadores não demoraram muito a demonstrar a falta de uma adequada organização estética na sua "arte moderna". A questão era que o simples decorrer do tempo e a ação da revisão secundária transformavam a fealdade em beleza clássica, e não havia tempo para longas discussões sobre as espúrias leis da beleza. A passagem do tempo se encarregou de tudo sozinha. Com o surgimento da Psicologia moderna, os estetas mudaram de objetivo. Em lugar de procurar propriedades de beleza objetiva no mundo externo, eles se voltaram para dentro para encontrar em seu espírito a origem de experiências estéticas.

Foi exatamente isso o que Freud fez na sua análise sobre chiste, embora tivesse resolvido o problema em linhas objetivas verdadeiramente clássicas. A estrutura do processo primário do chiste representa uma propriedade objetiva de uma boa estória, além de explicar sua origem subjetiva no inconsciente. Seu feito ao organizar um exaustivo catálogo de chistes possíveis poderia ter sido imitado por qualquer um que quisesse examinar detidamente a maneira pela qual um chiste exprime alguma ilusão meio escondida. Tornando essa alusão explícita e reformulando seu conteúdo para algo sóbrio que não tivesse malícia, teria sido possível isolar as qualidades formais de um chiste realmente "bom". Verificou-se que o chiste condensa, desloca e torce a estrutura racional da linguagem corriqueira da mesma forma que o processo primário do sonho. Freud sustentava que isso provava que o chiste, como o sonho, se formava no mesmo nível do processo primário do espírito inconsciente. A violenta torção que o chiste exerce sobre o vocabulário, a sintaxe e a gramática tem uma semelhança familiar com o ataque do esquizofrênico à função de sua linguagem, pois ele também injeta estruturas do processo primário no trato das palavras. Os seus estranhos conglomerados se parecem com as condensações dos sonhos e dos chistes, embora não sejam condensações no sentido psicanalítico. É o que Bion chama, com muita propriedade, de linguagem "bizarra". O esquizofrênico despedaça o seu linguajar e força, com igual violência, os seus fragmentos para formarem complicados e incompreendidos conglomerados, embora não haja qualquer profundidade inconsciente. No chiste de Heine, a palavra condensada

"familionário" ainda encerra um halo das palavras intactas "familiar" e "milionário" da condensação, porque, como sugeri, elas coexistem em sua totalidade no nível do processo primário não-diferenciado sem se violentarem. No há fragmentação porque o neologismo ainda simboliza alguma coisa além dele mesmo. O elo entre o novo símbolo e seu útero não-diferenciado ainda persiste e assim permite que o chiste comunique o seu sentido a outros, enquanto o rígido e bizarro conglomerado do esquizofrênico necessita de uma interpretação complicada.

Em vista da brilhante análise de Freud sobre o chiste, é difícil compreender por que ele não obteve o mesmo sucesso nos outros terrenos da estética. Parecia que estava tudo pronto para uma triunfal entrada de Freud no coração da estética, que representa a origem e a estrutura do que é belo na arte. Mais do que o chiste, ela poderia pretender raízes mais espontâneas e mais profundas no inconsciente. A sua superestrutura consciente pode ser largamente composta pelo esforço intelectual, mas a sua vasta subestrutura é moldada pela espontaneidade (inconsciente) como acontece, em verdade, com toda obra de arte criadora. Freud se satisfez em constatar que poderia transferir sem mais aquela todo o inventário de interpretação de sonhos para uma nova compreensão da arte com fundo psicológico. Os mitos, as tragédias, os romances, os quadros, tudo possuía uma corrente oculta de material simbólico. Esse conteúdo fantasioso da arte poderia ser extraído, sem dificuldade, pela sua decifração, de acordo com o catálogo de símbolos derivados das interpretações de sonhos. Ele percebeu que os artistas, mais do que os outros, tinham uma compreensão instintiva do inconsciente. Estavam mais acostumados, por assim dizer, com a fantasia inconsciente e não levantavam defesas que as pessoas não-criadoras necessitavam nas suas relações com o inconsciente. Na arte, as exigências da fantasia inconsciente são muitas vezes levadas a prescindirem das exigências da razão e da lógica. A fantasia inconsciente pode-se expressar com menos disfarces na arte do que em qualquer outra forma humana, inclusive até mesmo nos chistes.

O conteúdo dos chistes não é uma fantasia profundamente reprimida, como acontece com o conteúdo inconsciente da arte, e sim apenas uma alusão sexual ou agressiva levemente suprimida. Seria mais do que legítimo prever que a fantasia simbólica da arte projetada dos mais profundos recônditos do espírito mostraria a marca de sua origem inconsciente com uma clareza e ênfase até mesmo maiores. Otto Rank investigou devidamente as formas da arte em busca de formas do processo primário como prova de suas raízes inconscientes, e mostrou que a palavra alemã *Dichter* significava condensador. Os mitos, o folclore e naturalmente também a arte estavam cheios de aparições de sonhos, monstros compostos condensados de formas humanas e animais, mas essas intrusões ocasionais de técnicas de sonhos não levaram à confecção de um catálogo exaustivo de todas as possíveis formas de arte, mesmo se excluíssemos os padrões propositalmente compostos da superestrutura (consciente) da arte. Ninguém conseguiu até hoje compilar todas as possíveis formas da arte que teriam que fazer parte da arte futura. Seria impossível descrever os componentes da arte espontaneamente criados, tais como tessituras, em termos de técnicas de sonho, pois muitas vezes lhes falta qualquer estrutura que pudesse ser analisada em termos de padrões definitivos. Esses elementos espontâneos (controlados inconscientemente) — traços artísticos, tessituras nas artes plásticas e na música — não possuem o rigor e a boa *gestalt* que caracterizam a superestrutura consciente da arte. Devido à sua aparente falta de organização, eles, como acontece com as formas de um chiste. Em lugar disso, demonstram o caos e desorganização, que a Psicologia Psicanalítica do Ego está sempre pronta a associar com as formas produzidas inconscientemente. É estranho verificarmos que a análise do chiste por Freud não tenha servido como desbravador para a análise da arte. A não-aplicabilidade de seu método à arte deveria ter-nos servido de aviso de que faltava alguma coisa ou que algo estava errado nos conceitos atuais. O que estava faltando, no meu modo de ver, era o útero não-diferenciado por baixo das condensações mais superficiais, deslocamentos e outras formas chamadas de processo primário. Essas formas mais superficiais podem ser irracionais em conteúdo, mas não o são na sua estrutura gestaltista formal. Eu já disse que essa estrutura é uma revisão secundária imposta ao subjacente útero verdadeiramente inconsciente e não-diferenciado.

Durante muito tempo o sucesso de Freud com a análise do chiste fez-me seguir um caminho que já havia levado Rank a um beco sem saída, mas no final de contas parecia ser inútil insistir. Depois de meio século de fracasso, parecia mais proveitoso cessar um ataque frontal para investigar as possíveis razões do fracasso. A Geometria não-Euclidiana nasceu de um fracasso de séculos dos que procuravam provar os axiomas de Euclides. A aceitação do fracasso como fato consumado levou a uma nova concepção de espaço, que se mostrou proveitosa a despeito do fato de não ser possível visualizá-lo. Já falei sobre os diversos sistemas incompatíveis de espaço que estão sempre se movimentando diante de nosso olhar perscrutador e que desafiam qualquer tentativa de focalização firme. Esses espaços conflitantes são, naturalmente, típicas estruturas seriadas que forçam a vista para baixo na direção de um nível não-diferenciado.

Meu conceito sobre um útero não-diferenciado de percepção surgiu da necessidade de interpretar o longamente existente fracasso das estéticas psicanalíticas para encontrar a subestrutura inconsciente da arte, um fracasso que poderíamos interpretar de duas maneiras. Seria possível nos desvencilharmos definitivamente do método de Freud quanto à estética (que foi o que E. Kris fez) ou então poderíamos presumir que não conseguimos encontrar a subestrutura da arte porque ela desafia nossos poderes conscientes de visualização, e essa é a solução que propomos aqui, e que, naturalmente, expande o uso do termo "inconsciente" tal como é compreendido pela teoria atual, embora isso seja apenas outra maneira de dizer que o termo "processo primário" está precisando de revisão. A qualidade de ser inconsciente não depende da censura do superego dirigida contra certos conteúdos, mas segue-se automaticamente de uma mudança na estrutura formal da elaboração de imagens, ou seja, da dediferenciação do ego da *gestalt* consciente. Isso implica que não podemos produzir a estrutura originalmente não-diferenciada do processo primário para a inspeção consciente, e sim somente os seus derivados conscientes como condensações conglomeradas e bizarras, deslocamentos ilógicos e coisas semelhantes. Essa dificuldade não nos deveria deter, pois ela se aplica a qualquer fenômeno do inconsciente. O conceito do inconsciente não é um fato físico sujeito a demonstração direta, e sim um conceito explicativo que nos permite interpretar certos fenômenos que, de outra forma, nunca seriam satisfatoriamente explicados e é por isso também que os "fatos" da Física Nuclear também não podem ser diretamente demonstrados, pois eles, por sua vez, são também conceitos explanatórios: tudo o que pode ser observado são pequenas bolhas, e o resto são conceptuações abstratas que não podem sofrer uma inspeção direta. É somente quando nos tornamos familiarizados com eles em uma porção de contextos que esses conceitos abstratos adquirem uma qualidade plástica ilusória e uma quase realidade física que os torna emocionalmente indistinguíveis das imagens mais concretas. É então que cessam as exigências para que eles sejam submetidos a uma inspeção consciente, mas logo que um novo conceito realmente abstrato aparece, e que apenas explica sem ser tangível, logo voltamos a ouvir as velhas vozes de protesto. Elas serão caladas quando a revisão secundária tiver realizado a sua tarefa e assimilado o novo conceito entre as outras imagens pseudoconcretas do pensamento cotidiano.

O conceito de não-diferenciação estrutural também tem a virtude de simplificar o modelo corrente do id e do ego. A proposição de que o ego supre uma forma não-diferenciada feita de propósito para expressar os objetivos não-diferenciados do id simplifica extraordinariamente o modêlo do processo primário, e isso nos deveria ajudar a desistir de vez da cansativa dúvida que tenho sempre encontrado quanto ao imagismo dediferenciado do pensamento criador ser na verdade realmente "inconsciente". Essa dúvida se baseia no pensamento preguiçoso, numa pré-concepção inamovível de qualquer coisa que "ajude" o trabalho criador tem que ser apenas pré-consciente e que somente a fantasia destruidora pode ser julgada verdadeiramente inconsciente. "Ajudar" é um termo muito ambíguo; sintonismo seria mais preciso. A elaboração pré-consciente de imagem é sintonizada com o pensamento consciente, e é conservada fora de um estado consciente devido à extrema estreiteza da atenção focalizada. O material pré-consciente é conservado em estado de alerta numa ante-sala da consciência, sempre pronto a entrar logo que se oferecer uma possibilidade. Uma imagem não-diferenciada não é sintônica dessa forma. Sempre que forçar o seu caminho para dentro do consciente, ela destruirá ou pressionará a consciência para um nível não-diferenciado de percepção que sabe melhor como tratar com ela. O imagismo não-diferenciado ajudará a razão somente quando for conservado no nível de triagem inconsciente em que a consciência superficial estiver, em parte, privada de sua usual carga de energia. Essa mudança no funcionamento do ego produz aquele olhar vago e distante a que já me referi tantas vezes.

Não há uma divisão nítida entre os sistemas consciente, pré-consciente e inconsciente, e sim apenas uma suave transição com dois ou três limiares críticos. O processo de dediferenciação descreve um processo dinâmico que funciona gradualmente dentro de certos limites críticos. Do ponto de vista da introspecção consciente, e não temos outro, a transição produz primeiramente um sentimento de "vacuidade" e depois uma gradativa dissolução de tempo e de espaço precisos, e no fim, quando tiver sido ultrapassado o último limite crítico, uma completa obnubilação, ainda repleta de intenso sentimento de experiência emocional, a tão falada "completa" vacuidade da visão de nível inferior.

Tal série pode ser mais bem estudada na transição da percepção taquistoscópica para a subliminar, nas variações do fenômeno da tela-sonho e possivelmente também na transição de orações místicas para uma contemplação "vazia", plenamente oceânica. A visão subliminar nos permite estudar a transição sob condições controladas em laboratório. Uma exposição taquistoscópica dura apenas frações de segundo e interrompe o desenvolvimento da visão até uma *gestalt* plenamente articulada. Capta um relance inicial como se fosse mais de um sonho que ainda possui a vaga e fracamente diferenciada estrutura da visão de baixo nível. Já discuti antes[5] como Varendonck observou esses relances de frações de segundo sem o auxílio de um

taquistoscópio e também chegou à conclusão de que a sua estrutura relativamente vaga era devida à sua qualidade de sonho pertencente a um nível mais profundo da consciência. Com a diminuição do tempo de exposição, chega-se a um limite crítico em que a imagem estaca por uma dediferenciação crescente. As partes maiores da figura são engolidas por tessituras inarticuladas do cenário de fundo, e a própria figura não é apenas vaga e sim destorcida conforme os caprichos da fantasia do id. Charles Fisher prosseguiu nas experiências que Pötzl iniciara havia mais de meio século antes e achou que os elementos de fundo que não se viam não se perdiam, mas penetravam nos sonhos subseqüentes, ao passo que a figura tendia a ser negligenciada nos sonhos. Quando chegamos ao limiar subliminar a figura completa é gradativamente sugada para o nevoeiro branco do fundo que começa a se parecer com uma tela-sonho branca que não podemos localizar com segurança no espaço. (Seria de grande vantagem se incluíssemos entre os observadores no laboratório pessoas com sensibilidade artística que pudessem relatar com maior precisão sobre o espaço pictórico plástico das imagens taquistoscópicas. A maioria não compreenderia as perguntas sobre a qualidade fugidia do espaço pictórico.) Finalmente, a dediferenciação ultrapassa o limite e a tela se torna inteiramente vazia, mas isso é apenas um passo quantitativo. Na medida que nos aproximávamos do limiar, uma porção de outros elementos do fundo se tornava vazia e invisível. O cruzamento do limiar simplesmente completa a transição gradativa da figura para a qualidade da cena de fundo e afinal para uma total imersão em uma névoa branca.

Já falei das experiências anteriores de Charles Fisher com a exposição subliminar dos famosos perfis duplos de Rubin.[10] Essas experiências mostraram que abaixo do limiar a bisecção entre a figura e o fundo se tornou inteiramente suspensa. A percepção inconsciente pode abranger os dois perfis, uma estrutura seriada típica, em um simples relance. Esse resultado surpreendente está de acordo com a interpretação agora proposta, de um processo gradativo em que o fundo tenha sugado progressivamente elementos da figura até que todo o plano do quadro se torne um único fundo não-diferenciado sem figura.

A percepção subliminar pode servir de exemplo importante para o modo pelo qual o ego provê um imagismo de baixo nível devido a uma necessidade autônoma intrínseca. Não se torna necessária a força da fantasia do id em direção da dediferenciação ou da ação agressiva disseminadora do superego. Seria enganador dizer que a extremamente curta duração do estímulo fisiológico na exposição taquistoscópica é a responsável pela falta de consciência. Em vez disso, é o ego que engrena o seu processo de diferenciação ou dediferenciação à duração da exposição. Varendonck[37] está provavelmente certo quando diz que toda e qualquer percepção passa por um rápido ciclo no qual se desenvolve de uma fase não-diferenciada de fração de segundo para uma *gestalt* articulada e ampla. O corte de seu pleno desenvolvimento pela taquistoscopia apenas mantém em foco a fase inicial não-diferenciada que é geralmente esquecida quando a *gestalt* final alcança a nossa memória. Nada há sobre isso que possa ser julgado fisiológico em lugar de psicológico. Continuamos a sonhar até mesmo quando acordados e prosseguimos em nossa vida de fantasia secreta nos incontáveis relances durante as fases iniciais das percepções de vigília. Comparei certa vez os múltiplos níveis de percepção a um vídeo de televisão, onde os elementos se formam pela transmissão a intervalos interrompidos, mas em que a nossa experiência consciente só percebe a figura completa. Da mesma forma, a percepção pode produzir diversos canais paralelos de fantasia em diferentes níveis de diferenciação que se deflagram na medida em que o ciclo de percepção passa para cima ou para baixo por seus diferentes níveis. Uma cadeia de fantasias de sonho profundo e as seqüências de devaneio podem continuar por baixo de nosso estado de vigília levadas nas fases não-diferenciadas que antecedem todas as percepções conscientes.

Há talvez um ponto em que precisamos insistir. O ego, por sua própria conta, prepara o cenário para o desempenho dessas fantasias inconscientes sem ser estimulado pela necessidade de simbolização do id. Nesse sentido, o ego age autonomamente, ou seja, independentemente das pressões do id. A expressão "autonomia do ego" é geralmente usada para mostrar a liberdade do ego em funcionar sem levar em conta as exigências do id. A percepção foi, durante algum tempo, considerada tal esfera autônoma da atividade do ego que podia funcionar inteiramente separada da fantasia do id, mas nada está mais longe da verdade do que isso. A percepção, como já vimos, põe de parte, desde o princípio, uma grande parte de sua função — talvez mesmo a maior parte — como uma estrutura inconsciente subliminar dentro da qual a fantasia do id pode penetrar com a maior facilidade, uma coisa que se explica pela extrema não-diferenciação da visão inconsciente. O seu amplo alcance pode usar qualquer objeto como um ponto de reunião para uma imensidade de outras imagens que, pelo menos para a visão analítica consciente, nada têm em comum. Quaisquer objetos, por mais díspares que sejam, podem equacionar-se entre eles plenamente no nível "sincrético" inconsciente. Num nível quase-oceânico, a percepção externa e a fantasia interna se tornam indistinguíveis. (Prefiro falar de "elaboração de imagem" para descrever um tipo não-diferenciado de imagismo que é ao mesmo tempo uma percepção extrovertida e uma fantasia introvertida.)

Os efeitos plásticos na percepção dependem de uma vasta subestrutura inconsciente, que parece não servir a qualquer outro propósito biológico. Sem ele, a visão consciente perderia todo o sentido de realidade plástica, se tornaria chata e morta, incapaz de estimular a nossa orientação e atividade racional. A visão psicótica pode-se tornar morta e irrelevante dessa forma devido a não ter uma "barreira de contato" com uma subestrutura rica e inconsciente. Somente para conseguir um vívido sentimento plástico deve a percepção deixar de lado alguma parte de sua gama total de percepções "subliminares" aparentemente inúteis.

O que é igualmente misterioso é que o ego envolve a maior parte do campo visual em uma névoa de imagismo altamente ambíguo que geralmente foge à inspeção consciente, e é portanto "inconsciente" no mais lato sentido do termo aqui usado. Há alguns fatores fisiológicos que distinguem o claro foco do campo visual da periferia vaga, pois na nossa retina as células cônicas enchem o centro do foco e as células em bastão enchem a periferia, mas essa diferença fisiológica não é responsável pela qualidade verdadeiramente inconsciente da visão periférica. Nosso campo visual não se parece com uma fotografia ruim toda fora de foco, exceto o centro. A imprecisão e a névoa sozinhas não repelem a atenção consciente da mesma maneira que o faz o campo visual periférico. A imprecisão pode ser desmanchada em parte se surgir uma urgente necessidade psicológica. Nos casos de hemianopia, é somente a metade do campo visual que fica cega e o foco central é cortado em dois, com apenas uma das metades conservando a visão. Em alguns casos, forma-se um novo foco na metade sã da periferia, e ela então perde a imprecisão anterior e ganha acuidade visual. Mais significantemente ainda, o velho foco mutilado se torna devidamente impreciso e se retira da atenção consciente, vindo a formar uma parte de um novo halo periférico que rodeia o novo foco. Esses casos clínicos provam, se houver necessidade disso, que existe uma poderosa necessidade psicológica que nos obriga a deixar a maior parte do campo visual em uma grande confusão de imagens. Somente se imobilizarmos o foco cego, o que acontece durante o crepúsculo por motivos fisiológicos, podem as formas periféricas se manifestar em toda a sua qualidade fugidia como sonho. Surgem então nos cantos do campo visual formas fantásticas que não conseguimos identificar e que logo tomam forma devido à nossa imaginação inquieta. Todo o terror de um sonho angustioso pode continuar a nos dominar depois de estarmos completamente despertos. É preciso muito esforço em ambientes estranhos para conservar firme a nossa vista e permitir que algumas formas desconhecidas se insinuem e permaneçam mergulhadas na névoa de sonho. Poderemos procurar adivinhar a sua verdadeira natureza, mas acabaremos surpreendidos com a diferença existente com a sua forma "real". A visão periférica tem sido chamada eidética devido à sua fácil maleabilidade.

O superego bem pode acrescentar a sua censura às forças de repressão do ego que normalmente conservam inconsciente a nossa visão periférica. Depois de ouvir uma conferência sobre os recentes progressos na fisiologia da visão, tive ocasião de fazer ao conferencista uma pergunta importante sobre a natureza da distorção periférica. Eu pensava que aquêle homem notável, que havia dedicado toda a sua vida profissional ao estudo da visão, tivesse a qualquer tempo deparado com alguns dos fenômenos de nível inferior descritos por mim. Ele pareceu perturbado e, depois de uma pausa, com a preocupação visível de ser delicado, passou rapidamente um lápis em frente aos olhos e disse: "Não consigo ver distorção alguma!" Eu não quis insistir em que a sua experiência era fútil e que um objeto já conhecido não se mostraria vulnerável à distorção periférica, uma vez que a lembrança consciente da imagem, que ele tinha, era mais forte do que a fantasia. Verifiquei que em toda a sua vida ele não havia conseguido notar a estrutura não-diferenciada da visão periférica e que aquilo era devido a qualquer qualidade sua verdadeiramente inconsciente, que talvez tivesse sido reforçada pela censura do superego. A cuidadosa compilação de fatos reais nunca levou à descoberta ou à melhor compreensão dos fenômenos do inconsciente. É preciso que haja uma atitude psicológica de profundidade, que se dê conta do processo defensivo que impede a observação, para que se consiga realmente ver. Como tantas vezes acontece, a formulação do problema precede a observação dos fatos concretos.

Procurei mostrar como o ego usa a dediferenciação estrutural para reprimir alguma parte de seu imagismo. Não deveríamos hesitar em chamar esse material reprimido de "inconsciente" num sentido técnico. O ego usa o mesmo processo de dediferenciação na produção de seu imagismo subliminar, da imprecisão da visão periférica e também da vasta subestrutura do trabalho criador. Em todos esses casos, a qualidade inconsciente é devida à mesma mudança estrutural.

O ego, desde o início, contém uma inclinação na sua diferenciação estrutural. Devido à sua tendência inerente à fragmentação, alguns núcleos do ego progridem em sua diferenciação, ao passo que outros ficam para trás. A inclinação entre os vários graus de diferenciação já é um enriquecimento do ego, uma diminuição da entropia, mas quando a tensão entre as suas partes diferentemente estruturadas chega a um limite crítico, o instinto de morte, que é o princípio da entropia, resultará na fragmentação final. Uma vez que o ego tenha assimilado a repressão, já a fragmentação não levará à ejeção livre e perda permanente. O material não-diferenciado mergulha então num útero inconsciente onde se mistura com outras imagens igualmente não-diferenciadas, e com elas se fundirá em novas equações simbólicas, sendo, no entanto, preciso ter em mente que estou usando esse termo num sentido diferente do de Hanna Segal. O ego, grandemente reforçado no nível do rebote oceânico-maníaco, tenderá a reintrojetar o material simbólico dentro da consciência. Como isso envolva uma medida de revisão secundária, o ego, guiado pelo superego, seleciona dentre as equações não-diferenciadas entre objetos diversos e incompatíveis uma única forma como o novo símbolo, ao passo que o outro material permanece automaticamente "reprimido". É possível que o termo repressão devesse ser reservado para essa inevitável seleção entre diversas representações possíveis. A seleção é controlada pelo superego. Reforçada pelo nojo anal, ela proíbe a reentrada do material original e ajuda a transferir o seu significado para um novo símbolo. A ansiedade depressiva acompanha a inevitável insuficiência e falta de acabamento da seleção (revisão secundária) que envolve toda a formação de símbolos.

Já mostrei que o psicótico é incapaz de formação e de repressão de símbolos. Ele pode falhar em todas as três fases do processo criador. Em primeiro lugar, ele é incapaz de abrir mão e deixar o material fragmentado passar pela barreira de contato (Bion) ou pela porta do sonho (Róheim) e para dentro do útero do inconsciente. O mundo íntimo é temido como se fosse um vazio infinito no qual esteja perdido ou então um buraco em que será enterrado vivo. B. Lewin falou de uma tríade de experiências que acompanham o ato de adormecer: uma fantasia de devorar, de ser devorado e de adormecer; e o sono também é tido como um equivalente da morte. No meu ponto de vista, existe abaixo dessa tríade oral outra tríade anal que poderia ser descrita como caindo dentro de um abismo infinito ou de um vazio, sendo encarcerada ou enterrada viva, e finalmente morrendo.* O medo psicótico de se perder num vazio infinito ou de ser encarcerada e enterrada viva corresponde à tríade anal. O medo do vazio íntimo se refere à dediferenciação, que é temida como vacuidade, o medo de ser encarcerada ao aspecto de repressão anal depressivo e que está ligado com o sepultamento parcial e recuperação incompleta de material reprimido. Algum desse material deve permanecer sepultado vivo, talvez para sempre, quando mais não seja devido à estreiteza da revisão secundária a que obriga toda formação de símbolos. Para o homem criador, o não-acabamento da formação de símbolos pode agir como um desafio a outra repetição de todo o ciclo da criatividade e para criar outro símbolo nôvo. Para o psicótico, incapaz como é de formação de símbolo, o fato de algum material ficar sempre reprimido nunca deixará de trazer o medo da autodestruição. As agressões anais incontidas do superego ainda fazem estragos em seu ego, quer espalhando suas partes, sem direção, em um vazio, quer tratando-as como nojentos excrementos que devam ser enterrados longe da vista e para sempre. A criatividade e o processo de repressão e formação de símbolos, que se seguem, modificam as cruas agressões anais do ego o suficiente para tornarem tolerável apenas a parcial recuperação das partes fragmentadas do ego. Com tudo isso, o ato da criação artística se parece muito com a semelhança familiar da ejeção não-dirigida de partes do eu do artista, pelo menos em sua primeira fase oral-esquizóide. A ansiedade esquizóide nunca está longe.

---

* Pode também haver uma tríade «genital» de criatividade: ejetar (macho), ser recebido (fêmea) e ser renascido (filho). Essas tríades correspondem às três fases da criatividade: a projeção, a reintegração e a reintrojeção.

Normalmente, o tratamento psicanalítico só se preocupa com a resolução do conflito do id, deixando que o ego faça o seu trabalho de sublimação criadora. Com pacientes psicóticos, isso talvez não seja suficiente. Se a psicose é a criatividade que tomou um "caminho errado", o tratamento deveria preocupar-se em fazer funcionar o processo criador mutilado, pois somente dessa forma poderiam ser suficientemente temperadas as agressões excessivas do superego, para permitir a recuperação do ego. Diz-se muitas vezes que o psicótico não tem inconsciente no sentido comum da palavra; que ele não conseguiu erigir uma "barreira de contato" que impeça o acesso ao inconsciente e, ao mesmo tempo, facilite o intercâmbio entre o consciente e o inconsciente. Se minhas conclusões estiverem certas, o psicótico não tem uma faculdade para dediferenciação criadora que permita a ação da repressão nesse duplo caminho. Fiz, por diversas vezes, comentários sobre as severas ansiedades que as mais leves tentativas para dediferenciação em trabalho artístico podem despertar em alunos de arte psicóticos ou quase-psicóticos.

Ficamos a imaginar se a Psicanálise clínica já deu atenção suficiente ao nível estrutural em que processa o intercâmbio entre analista e paciente. Já discuti algures[8] a estrutura não-diferenciada da atenção "de livre flutuação" do analista. Ele se recusa a focalizar as características óbvias e gritantes nas livres associações dos pacientes e, como Paul Klee, dissipa (dissemina) a sua atenção, imparcialmente, sobre todo o material. Somente assim poderá ele extrair dali algum detalhe insignificante que possa conter o mais importante simbolismo. Em sua interpretação, ele encaixará esse detalhe em seu contexto adequado e permitirá que o paciente reintrojete suas projeções fragmentadas (livres associações) em um nível estrutural mais alto, que não necessite de maiores revisões para ser compreendido por suas faculdades de superfície conscientes. Nesse intercâmbio, todas as três fases da criatividade se encontram presentes: a livre projeção inicial do material fragmentado do artista; o analista, como a obra de arte, serve de receptáculo para as projeções. Por meio da dediferenciação (atenção livre flutuante), ele consegue reintegrar o material e aprontá-lo para a reintrojeção que será feita pelo paciente. O que me parece significante é que a interpretação saudável ocorra num nível de superfície plenamente articulado. Isso pode estar perfeitamente certo no caso de um paciente neurótico que ainda possua a faculdade de repressão e que, portanto, ainda esteja em contato com o seu inconsciente. Ele próprio pode reintroduzir o material reintrojetado em seu inconsciente e criar novos símbolos e idéias. Já isso não acontece com o psicótico, pois é bem sabido que ele reage às interpretações como se elas fossem reintrojeções forçadas que ameaçassem destruí-lo, e aí ele está certo. As interpretações inteiramente articuladas só servem para aumentar a já existente fragmentação de seu ego de superfície e não estabelecem contato com seu inconsciente rudimentar. Se compararmos essa situação com as três fases da criatividade, acharemos que o psicótico precisa principalmente de ajuda na segunda fase criadora da dediferenciação. Ele se agarra com muita ansiedade ao seu imagismo de superfície por demais concreto; só pode fragmentá-lo sem jamais conseguir disseminá-lo para dentro dos níveis baixos de imagismo não-diferenciado. É por isso que as interpretações altamente articuladas que só fazem sentido com o nível racional de superfície do pensamento só podem provocar mais violenta fragmentação. Ele não abre mão de seu imagismo de superfície nem consegue contato com o seu inconsciente. É possível que se devessem dar interpretações em um nível estrutural mais baixo que se ligasse diretamente a modos de pensar menos diferenciados. O trabalho da dediferenciação e da reintegração criadora (a segunda fase da criatividade) não deveria ser levado à sua plena conclusão pelo analista, e sim estimulado diretamente no paciente, pois é ele que deve fazer trabalho criador ativo e não apenas servir de recipiente passivo do produto acabado,

Marion Milner[24] tratou de uma talentosa paciente severamente perturbada durante uma porção de anos sem progresso significativo, e reconheceu que suas próprias interpretações muito ativas talvez tivessem impedido o despertar da criatividade da paciente. Observou ela como num estágio crítico do tratamento — quando começavam a surgir os primeiros sintomas de progresso — a paciente havia deixado cair de seu colo uma máquina de fazer cigarros ou derramado o fumo. Deixar cair significava — na contratransferência — entre outras coisas que estava trabalhando duro demais para a paciente. Se o despertar da criatividade era parte da cura, alguma coisa da passividade e da autodisseminação inerentes ao trabalho criador tinha que ser aceita pela paciente e pela analista. Esta última teria que deixar que o material fragmentado da paciente mergulhasse no útero envolvente de seu próprio inconsciente (da analista) sem um desejo prematuro de rearticulá-lo e colocá-lo de volta dentro da paciente em um nível plenamente articulado. Isso só viria prejudicar um processo incipiente de auto-rendição, tanto na analista como na paciente, em termos da tríade oral ou anal. Se o analista projeta material meio diferenciado em lugar de plenamente articulado dentro do paciente, ele pode ajudá-lo — ou até mesmo ensiná-lo — a como dediferenciá-lo mais, sem ejetá-lo ou sepultá-lo. Todo o seu ego teria que mergulhar temporariamente em um nível oceânico-maníaco sem medo de se perder para sempre ou mesmo de ser enterrado vivo. A passividade de parte do analista e do paciente parece de importância capital. A sorte do deus moribundo deve transcorrer sem qualquer auxílio. O homem na sua tarefa criadora se encontra sempre só no final. Na medida em que a dediferenciação incipiente substitua uma disseminação desordenada, um útero receptor estará sempre preparado no inconsciente. O analista pode-se contentar em transformar as projeções fragmentadas do paciente no material não-diferenciado que vá diretamente para dentro do receptáculo recém-formado no inconsciente do paciente. Dessa forma, ele ajuda o paciente a construir uma saudável vida de fantasia inconsciente que lhe proporcionará um novo sentido de realidade em um verdadeiro renascimento de seu ego.

16

Dissociação do Ego

É MUITO importante ter em mente que o desenvolvimento do pensamento abstrato nunca é devido a uma retirada passiva do mundo das coisas concretas. Diz-se algumas vezes que a criança, no período de latência, que vai dos seis aos dez anos de idade, se retira da realidade concreta devido ao enfraquecimento de seus interesses libidinosos e que assim se torna mais apta ao pensamento abstrato. A capacidade e a inclinação para esse pensamento abstrato também tem tendência para crescer quando chega a idade intermediária, e é por isso que também se diz que o homem de meia-idade se desinteressa dos objetivos concretos, uma vez que já criou os filhos e que já atingiu o que desejava na vida, e assim seus interesses se tornam conceitos e imagismo mais abstratos. Isso seria a mesma coisa que dizer que o pensamento abstrato é devido à dissociação do ego, à perda de contato com a realidade concreta e com os níveis mais profundos da personalidade. A doença que tão freqüentemente afeta a capacidade do pensamento abstrato — ou seja, sua fácil decadência para uma generalização vazia devida à dissociação dos níveis inconscientes da personalidade — é tida como a sua origem. O engano não poderia ser mais completo, e poderá evitar que nos emaranhemos no dilema da abstração vazia na arte moderna e talvez também na esterilidade da arte infantil durante o ápice da latência por volta dos oito anos e no problema da neurose da meia-idade. Em todos esses casos, a esterilidade criadora pode ser devida à inevitável dissociação do ego causada pela fragmentação entre os seus níveis de superfície e de fundo.

A vivacidade do pensamento abstrato deriva da sua rica substância de fantasia inconsciente. Se é verdade que em certos períodos na vida de um indivíduo ou na evolução de toda uma civilização a tendência para a abstração é grandemente fortalecida, poderíamos então concluir que nesses períodos críticos os níveis mais profundos da fantasia são perturbados, possivelmente devido a fatores biológicos que ainda não compreendemos claramente. A extrema não-diferenciação da fantasia de nível profundo poderia ser atribuída a um avanço do instinto de morte, embora eu bem saiba que as especulações biológicas dessa espécie já estão fora de moda. Não obstante, um conceito especulativo sobre isso nos poderá ajudar a unificar a diversidade do fenômeno que nos preocupa. A extrema dediferenciação da fantasia de nível profundo pode ser dominada pelo surgimento de novas imagens e conceitos abstratos vindos desses níveis mais profundos, ou então a tensão dentro da psique pode tornar-se intolerável e levar a uma dissociação esterilizadora entre o pensamento consciente e a fantasia inconsciente. A abstração se transforma em generalização vazia, e o fluxo da imaginação seca por completo. Foi isso o que aconteceu com a abstração que está em moda na arte moderna. Foi a prematura decadência da moderna arte abstrata que primeiro me fez pensar na crise equivalente do desenvolvimento do indivíduo durante a infância, a latência e a meia-idade. Os artistas abstratos pioneiros atribuíam ao seu trabalho uma realidade que era muito superior à da arte tradicional. Temos que aceitar isso, uma vez que sabemos que a resistência plástica do imagismo mental vem de suas raízes inconscientes. O que provavelmente aconteceu foi que a nossa percepção da arte abstrata se tornou menor e isolada da fantasia inconsciente. Com algum esforço, ainda podemos disseminar a nossa atenção para assim revitalizar a subestrutura inconsciente. Diante de nosso olhar distraído e vazio, os elementos disseminados do expressionismo abstrato se juntarão de acordo com uma ordem oculta, e os severos elementos geométricos do construtivismo se tornarão mais suaves em uma unidade orgânica, mas será difícil sustentar a ligação entre a percepção normal e essa espécie de triagem inconsciente. A arte abstrata se fragmenta de seu útero inconsciente e se transforma em um vazio ornamento.

Ficamos a imaginar por que o artista moderno seria obrigado a trabalhar partindo de níveis tão profundos, tão distanciados da experiência de todos os dias para poder permanecer criador. Há indícios de que a arte ocidental foi, na verdade, buscar sua inspiração nos níveis cada vez mais profundos da fantasia poemagógica. Não é querer aprofundar-se muito falar de um progresso do instinto de morte em nossa sociedade dos fins da Idade Média para cá. Já falei como o nascimento do espírito científico naquele tempo foi acompanhado por uma fantasia poemagógica que pertencia ao nível oral de Prometeu, e que foi, mais tarde, cruelmente usado na perseguição de hereges e de bruxas. A arte ocidental já começou uma firme retirada de um interesse verdadeiramente libidinoso na realidade concreta quando os artistas da Renascença começaram a estudar as suas percepções subjetivas e destorceram as constantes propriedades dos objetos pela perspectiva, pelo *chiaroscuro* etc. Mais tarde, as paisagens substituíram os seres humanos como assuntos. A arte abstrata formou o inevitável clímax dessa longa retirada narcisista do objeto para a própria psique do artista. O artista moderno tira sua inspiração dos profundos níveis da percepção onde as mais simples formas geométricas podem significar a realidade em toda a sua extensão. Forma-se uma enorme tensão dentro das funções de elaboração de imagens do ego, nos níveis de cima e de baixo, dos quais já falei. Worringer, que escreveu logo no princípio da arte moderna, ligou profeticamente a abstração em qualquer arte — e não apenas na arte moderna — às profundas ansiedades em geral em certa sociedade. A subseqüente emergência da abstração na arte moderna coincidiu com uma crescente preocupação com temas de morte e de decadência e ansiedade de viver e morrer de modo geral. Eu mesmo já sugeri que o tema do morrer refletia processos de decomposição no ego, que atacavam nossas sensibilidades conscientes e favorecia a extrema não-diferenciação na elaboração de imagens inconscientes. Daí a fácil dissociação dos níveis de cima e de baixo da percepção, e também as profundas ansiedades que cercam a criação da arte moderna e especialmente a verdadeiramente fértil arte abstrata.

Esse elo entre os ataques autodestruidores do ego e a abstração também são encontrados no desenvolvimento do indivíduo. Já me referi às três fases críticas da vida do indivíduo quando a força do pensamento abstrato é muitas vezes fortalecida. A fase mais notável ocorre quando a criança adquire o dom da linguagem por volta dos dezoito meses de vida. Esse período crítico se dá entre o primeiro e o segundo estágio anal e coincide com a fase em que a criança é mais vulnerável e mais necessita do apoio da mãe. Conforme Melanie Klein, isso marca um máximo de sadismo e de autodestruição na vida de fantasia da criança. Mais significante em nosso contexto é o fato, agora grandemente esquecido, e que Freud salientou há muito tempo, de que a vida de fantasia inconsciente da criança alcança um máximo de dediferenciação durante o estágio anal, quando iguala todas as aberturas do corpo, todas as excrescências e produtos, e chega muito próximo do extremo limite oceânico onde até mesmo desaparecem as fronteiras entre o eu e o ambiente. Estou inclinado a pensar que a dediferenciação progressiva da elaboração de imagens começa muito mais cedo. Da maneira como vejo, o conceito de Winnicott sobre objetivos "transitórios" descreve uma disseminação e dediferenciação na visão do mundo de parte da criança desde um estágio muito primitivo. A criança muito nova dissemina (dediferencia) as suas afinidades muito exclusivas com sua mãe. Os pedacinhos de lã, a ponta do cobertor, atraem e difundem a sua atenção para um mundo crepuscular de objetos "transitórios" em que os limites do ego são incertos e os objetos flutuam entre a realidade da vigília e o sonho. Pode ser que essa disseminação de afinidades objetivas em um nível consciente seja o prenúncio da dediferenciação progressiva de sua vida de fantasia inconsciente que, como eu já disse, chega ao seu máximo por volta do décimo oitavo mês de idade, a meio caminho do estágio anal. Quando esse máximo é alcançado, a dediferenciação se transforma em abstração criadora, devido provavelmente ao misterioso curto-circuito que une os níveis superiores e inferiores do ego. A aquisição da linguagem pela criança depende de sua aceitação de uma medida de dediferenciação quanto à maneira pela qual encara o mundo. A curiosidade da criança para os nomes genéricos das coisas se torna insaciável. Os nomes próprios reservados para determinadas pessoas não têm o mínimo interesse para ela, uma vez que não pressupõem o dote da abstração. É mais freqüente que os nomes, e até mesmo os nomes próprios, se refiram a toda uma classe de coisas. O feito da criança consiste em dar o mesmo nome a uma coisa que não lhe é familiar e que nunca viu antes e talvez seja muito diferente em sua aparência de tudo quanto ela tenha visto até então. Mesmo assim, ela consegue identificá-la pelo nome, e assim fazendo toma plena posse da mesma e transfere para ela amores e ódios formados em suas relações com outros objetos. Conquanto a dediferenciação inconsciente da fantasia se afaste da realidade concreta e favoreça uma retirada narcisista, o batizado abstrato, paradoxalmente, serve ao controle da realidade concreta, embora repouse na dediferenciação inconsciente. O novo poder de abstração da criança não deve ser confundido com uma fraqueza primitiva anterior na adequada diferenciação das coisas. Nesse caso, a criança pode ter, erradamente, dado o mesmo nome a diferentes coisas por haver deixado de reconhecer a diferença essencial existente entre elas. É possível que mesmo quando se dê conta da diferença ela prefira ignorá-la por uma ação ativa de diferenciação. Ela nota as diferenças nas aparências das coisas em favor de qualquer ligação entre elas (afinidade abstrata). A abstração significa uma transferência de afinidades objetivas na maneira pela qual se formam os objetos tradicionais. Dar um nome certo a um objeto não apenas ajuda a controlá-lo como também estabelece ligações de amor e de ódio. Já sugeri que Thanatos, o instinto de morte, poderia ser o responsável pelo efeito autodestruidor da dediferenciação como uma decomposição provisória (de profundidade) do ego. O pensamento abstrato pode ser visto como um sucesso de Eros, com o instinto da vida apoiando as afinidades objetivas da criança e o seu controle da realidade. O frágil elo ou curto-circuito que transforma a não-diferenciação inconsciente e a abstração consciente consegue conservar coesos os pólos altamente divergentes da

vida mental. Não é de admirar que esse elo seja vulnerável à dissociação do ego. Para uma mais completa validade desse ponto de vista, seria útil saber mais sobre uma possível ligação entre os distúrbios patológicos no aprender a falar da criança e um temor da dediferenciação inconsciente (decomposição do ego) que pode impedir sua aquisição de pensamento abstrato.

A ligação se torna mais clara no colapso da arte infantil durante o período de latência. Eu já disse que não é suficiente não reconhecer a latência (ou meia-idade) como um período da vida em que se perde o contato com o inconsciente. Infelizmente isso acontece com muita freqüência no auge da latência por volta da idade de oito anos. O que não é bem compreendido é o fato de que o colapso da arte infantil é diretamente devido a um avanço potencial, embora raramente reconhecido, na faculdade da criança para a abstração no terreno artístico e científico. Observa-se geralmente que a criança mais velha se desinteressa da arte; suas cores se tornam confusas, suas formas sem graça, embora tenham progredido em realismo fotográfico em comparação com a arte "sincrética" da criança mais nova. Esse ganho superficial de realismo obscurece o fato de que o novo realismo só se torna possível quando despertam novas qualidades bem abstratas. Vista superficialmente, a arte sincrética da criança já aparece como abstrata e a da criança que tem oito anos é mais concreta. Psicologicamente, pode ser que o contrário seja certo. Quero agora me estender sobre o que disse do sincretismo no primeiro capítulo. Perto da idade de cinco anos chega o clímax do clássico estágio de Édipo. Embora a criança se deixe levar pelo conflito emocional característico desse estágio — rivalidade com o pai e amor pela mãe — as figuras dos pais já se tornaram, então, personagens altamente individualizadas e realmente concretas, livres das projeções quase-psicóticas da primeira infância. A visão geral da criança quanto ao mundo em geral é altamente individualizada. Não nos devemos deixar enganar pela aparente abstração de sua arte sincrética. As mesmas formas simples servem para representar uma porção de objetos concretos diferentes, seus pais, seus parentes, brinquedos, casas, objetos ou animais de estimação etc., mas mesmo assim o seu objetivo não é abstrato, pois trata de objetos concretos altamente individualizados. É com um choque repentino que descobrimos traços muito individuais como um trejeito de olhos, um sinal na pele, um dente que falta, como características de uma pessoa. A criança trata desses detalhes minuciosos com a mesma ênfase imparcial ou descuido com que encara as coisas maiores e mais importantes. Ela ainda não aprendeu a analisar a aparência total dos objetos em termos de detalhes importantes ou não. Sendo sincrética, a visão da criança e a sua arte se dedicam ao todo indivisível da forma do objeto. Vista desse ângulo, a arte sincrética da criança é concreta, pois reflete fielmente suas afinidades objetivas altamente individualizadas durante o estágio de Édipo, por mais abstrata e generalizada que a sua representação possa parecer ao adulto.

Com o advento da latência — depois de passar pelo estágio de Édipo — as afinidades objetivas da criança, sua visão e arte se tornam mais generalizadas em um sentido "abstrato". A criança se afasta dos pais, deixa-se ensinar e transfere sua afinidade objetiva para o círculo mais amplo, embora mais incerto, de seus mestres e companheiros de escola. Ela procura então submergir o seu próprio sentido de individualidade e quer-se parecer com todo mundo, especialmente com uma pessoa mais velha. Poderíamos comparar a sua disseminação de afinidade objetiva e sentido de identidade com a formação infantil de objetos "transitórios" como descritos por Winnicott e que interpretei como um começo de dediferenciação na fantasia da vida consciente da criança. A análoga disseminação e dediferenciação das relações humanas no início da latência poderão ser um sinal semelhante para um aumento renovado da dediferenciação consciente. O que podemos observar diretamente é a generalização e incipiente abstração da visão e da arte da criança. Ela já não procura objetos totais indivisíveis, pois se deu conta de que os objetos são formas compostas e montadas e configuram detalhes, em si mesmos, abstratos e sem sentido. Sua nova capacidade para decompor os objetos individuais em elementos abstratos abre um novo mundo de sensibilidades estéticas, e ela pode extrair de diferentes objetos os mesmos elementos geométricos abstratos, levada pela fantasia não-diferenciada inconsciente que equaciona tais coisas. As afinidades ocultas entre objetos não-relacionados surgem dessa maneira e talvez despertem a sua curiosidade e a incitem a explorar o significado multievocativo das formas abstratas. Nada disso, porém, acontece. A criança desperdiça sua nova faculdade de desmembrar objetos inteiros em termos de componentes abstratos apenas para ajudá-la a comparar as suas próprias cruas representações com a arte mais realista de adultos ou de crianças mais velhas. Ela procura imitar o trabalho alheio mesmo se ele lhe for apresentado em exemplos degradados, ilustrações em livros escolares, retratos em folhinhas, jornais e cartazes. A criança se torna desanimada e perde a coragem e interesse. Sua arte se transforma em um simples brinquedo com formas sem nexo e em cores sem qualquer sentido emocional e por isso "abstratas" de um modo errado e muito parecido com a arte moderna abstrata que se tornou muito vazia e sem sentido. A razão é sempre a mesma, ou seja, a fatal dissociação das sensibilidades conscientes da fantasia inconsciente. Esse colapso da arte infantil é hoje aceito como uma conseqüência inevitável da latência.

É reconfortante que o mesmo problema esteja sendo atacado com mais sucesso em outra esfera de educação que é o ensino de Matemática no nível da escola primária. Da mesma forma que a arte (em um sentido adulto) só é possível com uma percepção mais sofisticada da forma abstrata, a Matemática Superior também pressupõe uma compreensão de símbolos abstratos. A criança pode adquirir a capacidade para interpretar os símbolos abstratos por volta da mesma idade de oito anos, mas raramente isso acontece. É fora de dúvida que nos defrontamos com a mesma mudança fundamental, possivelmente biológica, na percepção e no pensamento da criança. O problema educacional deve ser idêntico. Podemos dizer, com sentido, que o conceito da criança muito nova sobre os números ainda não é abstrato e sim sincrético. Um número é tratado como um objeto uno e indivisível que possui uma alta individualidade como os outros objetos concretos da realidade. Quando os números são tratados como símbolos abstratos em um estágio posterior, eles se tornam instáveis, prontos a se decompor e recombinar em outros símbolos, e dessa maneira aprendemos a perceber a afinidade abstrata que existe entre eles, mas esse tratamento abstrato e dinâmico dos números surge mais tarde. Durante o estágio de Édipo, quando a arte da criança ainda era vigorosa e vital, os números possuíam uma vida plástica própria, cada um representando um indivíduo separado tão real e estático como qualquer outro objeto concreto e também com a mesma resistência à mudança. A deterioração se inicia durante a latência que corre paralela com o colapso da arte infantil. Os números tendem então a perder a sua vida plástica e individualidade. A criança pode ser exercitada para tratá-los como numa caixa registradora, e eles se tornam uma contagem impessoal generalizada que é memorizada e tratada sem compreensão ou envolvimento emocional. Não nos podemos livrar desse fracasso com a simples referência à perda de contato com a fantasia inconsciente, supostamente inevitável. Já sabemos então que talvez esteja sendo infligido um dano irreparável à capacidade futura da criança com respeito à Matemática se nos limitarmos a treiná-la para um tratamento puramente mecânico dos símbolos matemáticos, sem uma compreensão emocional de suas afinidades dinâmicas abstratas. Hoje já estamos começando a verificar que não é nada difícil ensinar as crianças a apreciar o simbolismo abstrato. A criança adquire espontaneamente uma nova capacidade para tratar os símbolos abstratos com a mesma confiança com que tratava as velhas entidades sincréticas. A verdade é que os símbolos abstratos podem tornar-se tão reais e práticos para ela como os objetos da realidade. Não é absolutamente necessário, como se faz algumas vezes, ligar os símbolos abstratos com os problemas práticos que encontramos na realidade de todos os dias. Já mostrei plenamente que os conceitos e imagens abstratos devem sua vida e seu sentimento de realidade à sua ligação com a fantasia inconsciente. Tudo o que temos que fazer é evitar a dissociação dos símbolos abstratos de seu útero não-diferenciado no inconsciente. Isso poderia ser conseguido de uma forma um tanto indireta ligando-os com os problemas de todos os dias que têm alguma significação emotiva para a criança, e de uma maneira mais direta poderia provavelmente ser feito mostrando a sua instabilidade dinâmica, flexibilidade e múltipla interação dinâmica, que reflete a instabilidade e o fluxo da fantasia inconsciente. Os problemas da arte infantil abstrata e da Matemática abstrata já foram enfrentados com sucesso com o relacionamento dos símbolos matemáticos com jogos e brinquedos de construção onde haja moldes visuais abstratos. A criança pode discernir as múltiplas afinidades entre os tijolos ou blocos de uma construção se o mestre mostrar com bastante clareza as múltiplas possibilidades (seriadas) mútuas e exclusivas de suas combinações, de modo que o desmembramento e recomposição possam ser visualizados em qualquer espécie de variedade. Essa instabilidade e fertilidade de padrões e conceitos é facilmente ligada com o jogo paralelo da fantasia irracional inconsciente que dediferencia e reagrupa os objetos concretos da realidade conforme os desejos e fantasias do id. Os conceitos abstratos e as imagens são bastante ricos e flexíveis para fazer frente com facilidade às exigências da simbolização íntima e da lógica e necessidade externas. A generalização mecânica tem sido evitada nos novos métodos de ensino de Matemática, e deveriam ser encontrados meios semelhantes para evitar o esvaziamento da arte infantil.

Ernest Hutten, um físico e filósofo inglês, mostrou certa vez a ligação que existe entre a Matemática de Pitágoras e o seu misticismo.* Os antigos babilônios eram hábeis calculadores, que manipulavam e juntavam números com grande destreza mas, ainda assim, não eram verdadeiros matemáticos no sentido moderno e não chegaram a desenvolver conceitos matemáticos abstratos. Pitágoras foi o primeiro a perceber as afinidades abstratas entre os números, uma vez que ele também associava essa afinidade a um simbolismo filosófico e irracional. Os números se casavam, se separavam, se combinavam em novas entidades de extrema flexibilidade, que aumentava, e não diminuía, pela significação metafísica das transações. A instabilidade e o fluxo das fantasias inconscientes se manifestavam assim abertamente na manipulação consciente dos números, privando-os de sua solidez sincrética e permanência e tornando as suas afinidades abstratas mais significativas emocionalmente do que os próprios números. Visto dessa maneira, o simbolismo metafísico de Pitágoras não era um traço primitivo de uma nova ciência, e sim um ingrediente essencial para o crescimento do pensamento abstrato.

---

* Ernest H. Hutten, **The Origins of Science**, Londres, George Allen & Unwin, 1962, pág. 130.

O que devemos evitar no ensino da Matemática é ceder ao medo da criança (ou do mestre) pela não-diferenciação e abstração. Recordo-me de que quando aprendia Álgebra eu sempre encontrava dificuldade em compreender as repetidas afirmações do mestre de que os nossos cálculos algébricos seriam melhor entendidos em termos de maçãs e peras verdadeiras. A reconversão dos sinais algébricos em peras e maçãs num momento crítico para confirmar a exatidão das transformações algébricas só servia para aumentar a minha confusão. A despeito do mau ensino aprendi a me apaixonar pelos símbolos algébricos e sentia a sua realidade que, aliás, não era de forma alguma inferior à da solidez das frutas. Como eu já disse, uma vez que a versatilidade de um símbolo abstrato tenha sido apreciada, a sua ligação com a vida da fantasia inconsciente está logo assegurada e é disso que depende muito o sentimento de realidade plástica.

O que quero mostrar é que a latência, longe de estiolar a vida da fantasia inconsciente, parece estimular os níveis mais profundos e quase-oceânicos da fantasia de onde se origina a força consciente da abstração. Os limites extremos da dediferenciação na fantasia inconsciente podem ser atingidos no ponto mais alto da latência. Seria certo interpretarmos o fenômeno da latência como outro clímax na interação da vida com o instinto de morte. Esse último não somente seria responsável pela paralisação temporária do desenvolvimento sexual (que só acontece com o homem) como também pelo enfraquecimento das relações pessoais e decomposição do ego inconsciente, que é a conseqüência de uma extrema dediferenciação na elaboração de imagens. Essas especulações, por mais certas que sejam, fazem pouca diferença quanto aos problemas muito práticos da educação da escola primária relacionados com o reajuste psicológico aqui proposto. Como acontece no primeiro ciclo da infância, o surgimento do pensamento abstrato mostra a transformação do ciclo. Aos oito anos de idade, os órgãos sexuais reiniciam o crescimento que estava estacionado, e a experiência consciente se expande, desde que seja alimentada por um novo mundo de abstração. Com o advento da puberdade, a arte infantil — se é que ainda a podemos chamar assim — absorve as projeções da imagem do corpo do jovem adolescente. O ensino altamente individualizado se torna necessário, quando mais não seja para anular o dano sofrido no ápice da latência.

A crise da meia-idade tem o mesmo duplo aspecto que nos apresenta a da latência. Já afirmei que o homem de meia-idade tende a perder o contato com seu inconsciente e pode vir a ser vítima de uma neurose. Poderíamos, talvez, dizer que essa perda de contato foi apenas devida ao processo de envelhecimento, uma diminuição de tensão psíquica devida à perda de energia mental. Jung, entre outros, é de opinião contrária. Para ele, o homem de meia-idade perde contato com a fantasia inconsciente não porque a sua vida mental se estiolou, e sim porque as imagens arquetípicas, os símbolos do renascimento mental, estão novamente se movimentando no fundo de seu espírito, e não reagindo ativamente ao seu desafio ele se torna desligado de seu inconsciente criador e desenvolve um processo neurótico. De tudo o que aprendemos sobre a dissociação do ego durante a latência, é o ponto de vista mais dinâmico de Jung, sobre o desafio de meia-idade, que nos parece mais sensato. Freud interpretou o processo de envelhecimento não apenas como um fracasso passivo do instinto de vida, mas também como uma vitória ativa do instinto de morte. Se, como às vezes gosto de pensar, a decomposição do ego inconsciente pela dediferenciação pode ser considerada como um aspecto do instinto de morte, assim poderia ser também que o aumento do poder de abstração na idade avançada possa ser devido a um terceiro e último ciclo de avanço e de recessão eventual do instinto de morte na nossa vida mental. Isso pode levar a uma crescente dediferenciação na fantasia inconsciente, à qual não podemos deixar de reagir a fim de nos podermos conservar inteiramente sãos. A reducação criadora dos velhos talvez venha a ter muito mais importância clínica do que a que estamos dispostos a considerar nos dias de hoje.

Apêndice: Glossário

MUITAS foram as pontas dessa meada que tivemos que deixar soltas. Eu poderia ter preferido esperar para ver até onde elas fariam sentido no constante progresso da teoria da psicanálise. Qualquer incursão em terreno relativamente novo não pode deixar de adaptar — ou torcer, expandir, destorcer, se quiserem — a terminologia e os conceitos existentes para sua adaptação aos novos fatos que, afinal, serão os responsáveis pela sua redefinição. As redefinições explícitas podem impedir o uso de termos em experiência contra a nova gama de fenômenos em causa, mas se deixarmos o novo uso de velhos termos vago dessa forma, isso poderá não ser justo para o leitor que não esteja a par dos antigos usos. Com certa relutância, procurarei resumir os pontos em que o meu uso de termos existentes difere do da prática atual.

Inconsciente

Geralmente, as tendências e fantasias são reprimidas e tornadas inconscientes devido ao seu conteúdo inaceitável. O que aqui se afirma é que as imagens e fantasias podem tornar-se inconscientes devido, exclusivamente, à sua estrutura (não-diferenciada). Isso implica uma expansão do termo "inconsciente".

Id e *Ego*

O *id* é o repositório e a origem das tendências inconscientes. O *ego* estrutura e canaliza as tendências e fantasias do id, que são em si mesmas desorganizadas. O ego tem uma função integradora e sintetizadora. Há certa contradição entre essa função integradora e a minha opinião de que as funções do ego podem ser conflitantes umas com as outras. A estrutura complexa da arte e do processo criador dão a entender que o ego se alterna entre a dediferenciação (decomposição) e a rediferenciação sem a intervenção do id. Em um ego fraco, os seus níveis de fundo não-diferenciados e os diferenciados da superfície podem tornar-se dissociados. Isso acontece nos casos de esquizofrenia.

Oral, anal, fálico e genital

Os termos mostram os estágios sucessivos no desenvolvimento sexual da criança. Ela passa primeiramente pelo estágio oral de chupar e morder, com seus interesses situados em volta do bico do seio e da sua boca; no segundo ano, ela já está mais preocupada com sua função de expelir excrementos; no "primeiro" estágio anal, ela expele livremente seu excremento e o considera como dádiva valiosa, e já no "segundo" ela aprende a retê-lo e rebaixa o seu valor. No estágio fálico, seu interesse chega às zonas genitais sem contudo avaliar o seu verdadeiro papel. Isso só vem a acontecer no estágio de Édipo (genital) por volta dos cinco anos de idade, quando o menino corteja a mãe e desafia o pai. A sexualidade genital incorpora os estágios anteriores como tendências componentes. Os objetivos não-genitais das perversões adultas coincidem com os estágios pré-genitais anteriores do desenvolvimento infantil. Foi por isso que Freud chamou a criança de pervertido "polimorfo".

A história das tendências sexuais infantis é a história do id na medida em que é progressivamente estruturado pelo ego. Em minha análise das fantasias poemagógicas, a diferenciação estrutural variada do imagismo oral, anal, fálico e genital se tornou muito importante. No nível edípico genital da fantasia, encontramos a situação triangular da família com o pai, a mãe e o filho. No nível fálico, a mãe já não é mais claramente diferenciada do pai e é vista como um macho castrado. Mais perto do nível anal, a mãe não é muitas vezes diferenciada do pai e pode mesmo se tornar ambissexual. O mesmo enfraquecimento de diferenciação se encontra nas zonas do corpo. A fantasia oral não diferencia entre a boca e a vagina ou entre o bico do seio e o pênis, e a fantasia anal confunde todos os orifícios do corpo e também as suas excrescências. Na fantasia poemagógica, encontramos o mais profundo nível oceânico-maníaco desde que cesse toda diferenciação. A criança incorporou todas as forças geradoras dos pais e se encontra sozinha. Esse importante nível da fantasia criadora não se pode enquadrar na história do desenvolvimento sexual. É duvidoso se as outras fantasias poemagógicas nos níveis oral, anal ou genital se referem a verdadeiras fantasias ou experiências em estágios correspondentes do desenvolvimento infantil. O mais certo é que isso seja o produto de uma atividade criadora relativamente atrasada que produza um imagismo cuja estrutura se pareça com o material infantil.

As posições paranóide-esquizóides e depressivas (Melanie Klein)

Melanie Klein sempre se preocupou muito com o amadurecimento das relações humanas. Na primeira infância, a afinidade entre o bebê e a mãe é profundamente colorida por fantasias quase psicóticas e que se relacionam com as psicoses adultas da mesma forma que a sexualidade infantil se relaciona com as perversões adultas. (Melanie Klein também poderia ter chamado a criança de "psicótico-polimorfo".) As fantasias da criança se alternam entre duas "posições" que têm os nomes dos dois principais tipos de psicoses, e que são esquizofrenia e depressão maníaca. Na primeira posição, chamada *paranóide-esquizóide*, tem lugar muita "fragmentação". A criança fragmenta a mãe em aspectos mau e bom e que são imaginados como sendo pessoas diferentes. Ela também tende a fragmentar o que imagina serem as partes ruins dela própria para projetá-las para dentro de sua mãe que é vista como uma perseguidora. Essas projeções levam a introjeções na direção oposta e a criança pode incorporar a figura da mãe má que persegue. Isso leva a uma tensão renovada dentro da personalidade da criança e também a renovadas fragmentações e projeções para fora. Começa a funcionar um círculo vicioso, e a situação só melhora com a chegada da posição *depressiva*. A criança percebe que as figuras da mãe má e boa são na verdade uma única pessoa, e essa constatação significa uma crescente força de integração na experiência do mundo externo e do interno. A conseqüência dessa nova compreensão é a "depressão" sobre o dano que a criança queria causar somente à mãe má, e tudo aparece como havendo atingido a mãe boa. Se tudo correr bem, a criança logo se dispõe a "reparar" sua culpa. O desejo e a capacidade de reparação são o alicerce de todo trabalho criador, e que é sentido inconscientemente como ajuda à restauração da mãe boa.

Na psicose maníaco-depressiva dos adultos, a "depressão" se alterna com a "mania". O paciente maníaco é superconfiante, superativo e nega qualquer obstáculo ou maldade possíveis. No contexto da posição depressiva, a defesa do maníaco serve para afastar a ansiedade depressiva. A criança, quando nega maniacamente o dano causado à mãe boa, ou talvez quando idealiza a mãe, escapa de uma realidade depressiva e de uma necessidade de reparação.

Meu próprio conceito de mania criadora, ou de uma fase "maníaco-oceânica" no trabalho criador, não se enquadra bem no conceito de Klein sôbre duas únicas posições. A solução pode bem ser uma conclusão de que estou referindo-me a estágios comparativamente posteriores do desenvolvimento do ego, quando a criança já atingiu uma rica vida de fantasia inconsciente de extrema não-diferenciação.

Oceânico, maníaco

Freud falou de um sentimento "oceânico" característico da experiência religiosa, pois o místico se sente unificado ao universo, com a sua existência perdida como uma gota no oceano. Ele pode tornar a experimentar um estado de espírito primitivo quando a criança ainda não se dava conta de sua individualidade separada, mas se sentia bem com a mãe. As fantasias de volta ao útero podem ter essa qualidade mística oceânica. Sabemos bem agora que qualquer experiência criadora, e não apenas a religiosa, pode causar um estado oceânico. Em minha opinião, esse estado não precisa ser devido a uma "regressão" ao estado infantil, mas talvez seja o produto da extrema dediferenciação nos níveis mais baixos do ego e que ocorre quando do trabalho criador. A dediferenciação elimina muitas espécies de limites e de distinções, e em um ponto extremo pode mesmo remover os limites da existência individual e causar assim um sentimento místico oceânico que seja de qualidade distintamente maníaca. A mania, no sentido patológico, põe em perigo a diferenciação normal racional em um nível consciente e assim prejudica o nosso senso de realidade, e quando nega a diferença entre bom e mau, dano ou saúde, ela pode servir de defesa contra os sentimentos depressivos. Nos níveis mais profundos e geralmente inconscientes do ego, a dediferenciação não nega e sim transforma a realidade de acordo com os princípios estruturais válidos nesses níveis mais profundos. A realidade do místico pode ser maníaco-oceânica, mas não é uma negação patológica da realidade. O artista não pode contar com a diferença convencional entre "bom" e "mau" se tentar um trabalho verdadeiramente original. Em lugar disso, ele deve contar com os tipos de percepção mais baixos não-diferenciados que lhe permitam perceber toda a estrutura indivisível da obra de arte. Essa percepção pode ter uma qualidade maníaca que transcenda a diferença entre os detalhes bons e maus do trabalho. A triagem da estrutura total permite-lhe reavaliar os detalhes que inicialmente pareciam bons ou maus. Ele talvez tenha que abandonar um detalhe feliz conseguido muito cedo, mas que então já seja um empecilho para o fluxo de sua imaginação, e no seu lugar talvez adote algo aparentemente ruim como seu novo ponto de partida. A triagem da estrutura total se dá muitas vezes durante uma ocasional falta de idéia. Poderíamos dizer que durante essa falha no fluxo da consciência as diferenças ordinárias entre o "bom" e o "mau" são maniacamente suspensas. A dediferenciação oceânica geralmente ocorre somente em níveis profundamente inconscientes e assim escapa à atenção. Se for tornada consciente ou, antes, se os resultados da triagem inconsciente não-diferenciada chegam até a consciência, poderíamos experimentar sentimentos de um êxtase maníaco. A oscilação entre os estados maníacos e depressivos pode ser uma conseqüência direta da alternação rítmica entre os tipos de percepção diferenciados e não-diferenciados que pertencem a todos os trabalhos criadores.

Fragmentação esquizóide e dissociação do ego

Melanie Klein fala de fragmentação principalmente em termos de fragmentação dispersiva de um objeto ou do ser. Uma vez que este trabalho trata da obra criadora da personalidade plenamente desenvolvida, ele usa de vez em quando o termo fragmentação esquizóide para as fissuras "horizontais" no ego. A estratificação de um ego inteiramente maduro é construída por muitos níveis que funcionam de acordo com diferentes princípios. A fragmentação horizontal, que é a que maior importância tem para nós, causa a dissociação entre os níveis inferiores não-diferenciados do ego e os superiores altamente diferenciados. Para evitar uma confusão desnecessária com processos de fragmentação mais primitivos, preferi sempre usar o termo dissociação do ego. Psicologicamente, as duas espécies de fragmentação são muito parecidas. Cheguei à conclusão, na minha condição de professor, de que nos casos à beira da psicose a dissociação do ego subjacente à esterilidade criadora representava um traço "esquizóide" que era comum a todos eles.

Instinto de morte (Thanatos)

Muitos autores rejeitaram o conceito de Freud sôbre um instinto de morte. Melanie Klein fez uso dele para explicar a agressividade autodestruidora das fantasias da primeira infância. Trata-se de um conceito de muitas facetas. Cheguei a propor que se atribuísse ao instinto de morte a propensão inata do ego para a dediferenciação, porque ela se enquadra em alguns de seus aspectos. É uma temporária decomposição do ego, pelo menos nos seus níveis mais profundos, e tende a enfraquecer afinidades objetivas e a favorecer um afastamento narcisista, e o que é notável é que, como um princípio estrutural, a dediferenciação é tautológica com o conceito de Freud sobre o instinto de morte. A dediferenciação (entropia) é parte da tendência da vida para voltar ao estado inorgânico. De acordo com Schroedinger, a matéria orgânica se caracteriza por uma organização molecular altamente diferenciada e estável que resiste à entropia da matéria inorgânica, enquanto a estrutura molecular inorgânica tende a ser uniforme e não-diferenciada. O ego, ao se debater para a não-diferenciação inconsciente, tem como meta o estado uniforme da matéria inorgânica e morta. A morte é a não-diferenciação.

Referências

1. B. Bettelheim, *Symbolic Wounds: Puberty Rites and the Envious Male*, Londres, Thames and Hudson, 1955.
2. F. R. Bienenfeld, *The Rediscovery of Justice*, Londres, G. Allen and Unwin, 1947.
3. W. R. Bion, *Learning from Experience*, Londres, Heinemann, 1962.
4. A. Ehrenzweig, "The Origin of the Scientific and Heroic Urge", *Intern. J. Psychoanal.*, 30/2, 1949.
5. A. Ehrenzweig, *The Psycho-analysis of Artistic Vision and Hearing*, New York, Geo. Braziller, 1965 (2ª ed.).
6. A. Ehrenzweig, "Alienation versus Self-expression", *The Listener*, LXIII, 1613, 1960.
7. A. Ehrenzweig, "Towards a Theory of Art Education", *Report on an Experimental Course for Art Teachers,* Londres, University of London, Goldsmiths' College, 1965.
8. A. Ehrenzweig, "The Undifferentiated Matrix of Artistic Imagination", *The Psychoanalytic Study of Society*, III, 1964.
9. A. Ehrenzweig, "Bridget Riley's Pictorial Space", *Art International*, IX/i, 1965.
10. C. Fisher e I. H. Paul, "The Effects of Subliminal Visual Stimulation etc.", *J. Americ. Psychoanal. Assn.*, 7, 1959.
11. Else Frenkel-Brunswik, "Psychodynamics and Cognition", *Explorations in Psychoanalysis* (organ. por Lindner), New York, Julian Press, 1953.
12. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londres, Phaidon, 1960.

13. E. H. Gombrich, *Meditation on a Hobby Horse*, Londres, Phaidon, 1963.

14. M. Grotjahn, *Beyond Laughter*, New York, Blakiston, 1957.

15. J. Hadamard, *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*, Princeton, Princeton University Press, 1945.

16. P. Klee, *The Thinking Eye*, Londres, Lund Humphries, 1961.

17. A. Koestler, *The Act of Creation*, Londres, Hutchinson, 1964.

18. B. D. Lewin, "Reconsideration of the Dream Screen", *Psychoanal. Quart.*, 22, 1953.

19. V. Lowenfeld, *The Nature of Creative Activity*, Londres, Kegan Paul, 1939.

20. Ida Macalpine e R. A. Hunter, "Observations of the Psycho-analytic Theory of Psychosis", *Brit. J. Med. Psych.*, 27, 1954.

21. Marion Milner (pseudônimo Joanna Field), *An Experiment in Leisure*, Londres, Chatto and Windus, 1937.

22. Marion Milner, "The Role of Illusion in Symbol Formation", *New Directions in Psycho-analysis*, Londres, Tavistock Publications, 1955.

23. Marion Milner, "Psycho-analysis and Art", *Psycho-analysis and Contemporary Thought*, Londres, Hogarth Press, 1958.

24. Marion Milner, *Search for a Home, the Story of a Psycho-analytic Experience* (título provisório), Londres, Hogarth Press, em preparo.

25. H. Read, *Icon and Idea*, Londres, Faber, 1955.

26. G. Róheim, *The Gates of the Dream*, New York, International University Press, 1953.

27. Hanna Segal, "Notes on Symbol Formation", *Intern. J. Psycho-anal.* 38, 1957.

28. M. von Senden, *Space and Sight*, Londres, Methuen, 1960.

29. E. Simenauer, "'Pregnancy Envy' in Rainer Maria Rilke", *American Imago,* 11, 1954.

30. A. Stokes, "Form in art", *New Directions in Psycho-analysis*, Londres, Tavistock Publications, 1955.

31. A. Stokes, *Michelangelo, A Study in the Nature of Art*, Londres, Tavistock Publications, 1955.

32. A. Stokes, *Three Essays on the Painting of our Time*, Londres, Tavistock Publications, 1962.

33. H. Weisinger, *Tragedy and the Paradox of the Fortunate Fall*, Londres, Routledge, 1953.

34. D. W. Winnicott, *Collected Papers*, Londres, Tavistock Publications, 1958.

35. L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell, 1963.

36. A. Turel, *Bachofen-Freud*, Berna, Hans Huber, 1939.

37. J. Varendonck, *The Evolution of the Conscious Faculties*, Londres, G. Allen and Unwin, 1923.

PROCEDÊNCIA Livraria Pioneira
AQUISIÇÃO compra PREÇO 133.00
DATA DE ENTRADA 23/01/79 TOMBO 0 2 4 1 9 4

IMPRESSO POR TAVARES & TRISTÃO
— GRÁFICA E EDITORA DE LIVROS
LTDA., À RUA 20 DE ABRIL, 28, SALA
1.108, RIO DE JANEIRO, R.J.

PSICANÁLISE DA PERCEPÇÃO ARTÍSTICA

Uma Introdução à Teoria da Percepção Inconsciente

ANTON EHRENZWEIG

O presente livro é mundialmente reconhecido como um clássico na área da Psicologia da Arte. Constitui um estudo altamente original da psicologia profunda da percepção artística, em que o autor procura, com audácia especulativa, ajustar as descobertas da Psicologia da Gestalt a um sistema de idéias freudianas.

ANTON EHRENZWEIG examina as experiências que, em forma inarticulada, estão subentendidas em diferentes fenômenos de natureza estética e plástica, tonalidades, cores, sons, os quais possuem todos um substrato psicológico até aqui negligenciado. Realiza uma tentativa sistemática de reabilitação da impressão caótica dos elementos inconscientemente produzidos na Arte e estabelece a importância da interação entre a criação consciente e formal de imagens visuais e auditivas, por um lado, e a indisciplinada imaginação perceptiva, por outro lado.

Dois dos mais notáveis pensadores no campo da arte visual reconheceram o valor da obra de EHRENZWEIG. O seu arrojado pensamento impôs-se ao respeito de E. H. GOMBRICH e de HERBERT READ, que consideraram a sua contribuição um imenso passo à frente no enfoque psicanalítico da Arte.

Psicanálise da Percepção Artística distingue dois tipos de percepção: a superficial e a profunda, ensinando-nos a apreciar as formas "abstratas" sem levar em conta o seu possível significado racional. E GYORGY KEPES afirmou não conhecer outro livro que trate com tão singular clareza e tão convincente poder imaginativo da relação entre Psicanálise e criação artística.

EHRENZWEIG evitou ao longo de todo o livro o uso desnecessário do jargão psicológico e crítico. Embora esta introdução à Teoria da Percepção Inconsciente seja primordialmente dirigida aos psicólogos interessados nos fenômenos da percepção artística, a presente análise é igualmente compreensível para os críticos de arte, os artistas e quantos amem a criação artística em todas as suas mais sublimes formas.

O CONTEXTO SOCIAL DA ARTE

Jean Creedy

(organizador)

As relações entre Arte e Sociedade têm merecido análises exaustivas através dos tempos. Jacob Burckardt, em seu monumental estudo sobre a cultura do Renascimento na Itália, publicado no século passado, afirma haver uma espécie de identidade entre as tendências ou aspectos sociais e culturais de um período, isto é, entre o individualismo da arte de Leonardo da Vinci, o pensamento político de Maquiavel e as práticas econômicas de um mercador florentino da época.

As duas últimas décadas presenciaram uma reavaliação radical de toda a base de julgamento das formas artísticas, assim como assistiram a uma experimentação destemida com os meios de comunicação e as novas técnicas. Isso levou, como era inevitável, a um questionamento igualmente fundamental do âmbito e da finalidade do ensino da Arte nas escolas superiores de Belas-Artes. A Tecnologia deixou de estar inteiramente divorciada da Estética, e o ensino da Arte passou a experimentar o que se poderia chamar de "revolução permanente", em cujo processo não têm mais sentido as estruturações de escolas, grupos ou movimentos uniformes e isolados do contexto social. As Ciências Sociais e a Psicanálise transmitiram suas mais profundas concepções e introvisões às artes, ampliando um público desejoso de compreender o que está realmente acontecendo.

O presente livro, organizado por Jean Creedy, chefe do Departamento de História da Arte da Universidade de Brighton, e no qual colaboram algumas das maiores figuras do panorama artístico da Inglaterra. está perfeitamente integrado em sua época, no espírito que domina o pensamento contemporâneo sobre mudança, novas atividades e movimentos nas artes, sendo tão necessário ao estudante de arte como ao seu professor, ao sociólogo ou ao historiador. Ao artista praticante, oferece uma compreensão melhor do ambiente em que as artes podem suscitar um impacto mais amplo e imediato.

Na verdade, o homem moderno anda à procura de sua arte. Por isso, anda também à procura de novas técnicas, novos meios e novas matérias com que possa exprimir-se sem violentar-se e sem bloquear o fluxo de "inspiração" recíproca que mantém com a sociedade que o envolve e que dela reflui com o fim de alimentá-lo em seu desenvolvimento criador.

Este é, sem dúvida, um livro de leitura fascinante, indispensável a todos os que se interessam pela Sociologia da Arte.

ZAHAR
EDITORES

A cultura a serviço do progresso social